ALLGEMEINE

GESCHICHTE DER MUSIK.

Strassburg, gedruckt bei Wᵉ Berger-Levrault.

ALLGEMEINE

GESCHICHTE DER MUSIK

VON

AUGUST REISSMANN



MIT ZAHLREICHEN, IN DEN TEXT GEDRUCKTEN NOTENBEISPIELEN UND ZEICHNUNGEN
SOWIE 59 VOLLSTÄNDIGEN TONSTÜCKEN

II. BAND



MÜNCHEN
FRIEDRICH BRUCKMANN'S VERLAG
1864

Inhalt des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Seite.

Der Volksgeist bestimmt die Weiterentwickelung der Tonkunst 1

Erstes Kapitel.

Das Volkslied und die Volksmusik 11

Zweites Kapitel.

Der Choral 44

Drittes Kapitel.

Das Kunstlied 100

Viertes Kapitel.

Die ersten Versuche der dramatischen Musik und ihr Einfluss auf die übrigen Formen 120

Fünftes Kapitel.

Die selbständige Ausbildung der Instrumentalmusik 213

Namen- und Sachregister 303

DRITTES BUCH.

Der Volksgeist bestimmt die Weiterentwickelung der Tonkunst.

Dass alle die Völker, bei denen wir unter dem Einflusse des Geistes der Kirche eine ganz neue Tonkunst emporblühen sahen, lange vor und während der Zeit, innerhalb welcher dieser Prozess vorgieng, eine eigene Volksmusik kannten, liebten und übten, konnten wir bereits als unzweifelhaft annehmen. Wir fanden aber auch, dass diese kaum den Grad der Vollkommenheit erreicht haben konnten, den jene Völker der alten Welt erreichten; dass ihnen ganz entschieden der Ton ebenfalls nur in seiner rohen Naturgewalt imponierte. Von einzelnen Völkern haben wir ganz bestimmte Nachrichten, und der an einem andern Orte[1] geführte Beweis, dass die Deutschen erst lange nachdem das Christenthum bei ihnen feste Wurzeln gefasst hatte zu einem selbständigen Volksgesange und einer ihm entsprechenden Volksmusik gelangten, dürfte auf alle die Völker ihre Anwendung finden, bei denen überhaupt auch nach Einführung des Christenthums die Tonkunst sich über die ersten Anfänge erhob. Namentlich bei drei Völkern: den Deutschen, Franzosen und Engländern, fanden wir dann unter der directen Einwirkung und nach ganz specieller Anleitung des gregorianischen Gesanges sich ausserhalb der Kirche und mehr aus dem ursprünglichen Volksgesange heraus einen profanen Gesang entwickeln, der wiederum mehrere Phasen durchläuft, ehe er, als eine wirklich selbständige Macht, die ganze Entwickelung der Tonkunst bestimmt.

1. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung, dargestellt von A. Reissmann. Cassel, 1861.

So reich und bedeutsam der Minnesang, der in Nordfrankreich und in der Provence zuerst grössere Selbständigkeit gewann, für die Dichtkunst wurde, so wenig Einfluss konnte er auf die Entwickelung der Vocalmusik erlangen. Dort in Frankreich fanden wir ihn nicht ohne ganz entschiedene Einwirkung auf den Gang der Kunstentwickelung. Wir fanden einzelne mehrstimmige Chansons der Troubadours, in denen das sogenannte Discantisieren viel gesetzmässiger geübt wurde, als wahrscheinlich innerhalb der Kirche. Dass nun die deutsche neu aufblühende Lyrik der Minnesinger in Bezug auf Vers, Reim und strophisches Gebäude von der romanischen beeinflusst ward, ist längst erwiesen. Eine Vergleichung der wenigen erhaltenen Melodien indess zeigt die deutschen als durchaus selbständiges Product deutscher Sangeslust; denn auch die Weise des Kirchengesanges, als dessen Umbildung sie erscheinen, hat sich der deutsche Geist bereits in unablässiger Arbeit angeeignet, so dass sie als sein eigenstes Product gelten müssen.

Die Melodien der Lieder der ältern Minnesinger schienen uns als eine Mischgattung jener mehr volksmässigen, aus den Sprachaccenten gebildeten älteren und der neuen, mehr rein musikalischen gregorianischen Kirchengesangsweise gewesen zu sein. Die Dichtung musste sich im Beginn dieser Periode entschieden dem Volksmässigen anschliessen, wie die Gedichte des zwölften Jahrhunderts von dem Kürenberger, Meinloh von Sevelingen, Dietmar von Eist u. A. beweisen, die in Wort und Weise eine viel innigere Verschmelzung zeigen, als die spätern Lieder, die unter dem entschiedenen Einfluss der romanischen Lyrik am Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden und bei Heinrich von Veldecke, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen schon eine Mannichfaltigkeit der Form zeigen, welcher die musikalische Darstellung nicht mehr zu folgen vermag. Die grosse Innigkeit und Gemüthstiefe der ritterlichen Sänger konnte in der Melodie kaum eine Steigerung finden, und für das formell Kunstreiche der neuen Liederpoesie fehlten dem Gesange eigentlich die Darstellungsmittel noch gänzlich. Der Minnesang bedurfte ihrer wol auch noch nicht. Jene Gemüthsfülle, welche im Wort nicht vollständig zur Erscheinung kommt und die rechtes Object für musikalische Darstellung ist, war bei den Minnesingern wol noch wenig vorhanden. Die ganze Empfindung kommt in den klangvollen,

feinsinnig abgestuften Accenten und dem wunderbar mannichfaltigen und fest geschlossenen Versbau so vollständig zum Ausdruck, dass der Melodie wenig Raum bleibt für ihre eigene Darstellung, und dass wir selbst mit unseren reichen musikalischen Mitteln kaum im Stande sein würden, den Ausdruck der Lieder eines Heinrich von Morungen z. B. zu steigern.

Diese kunstvolle Behandlung der Liedform, welche im dreizehnten Jahrhundert eine gesetzmässige wird, wie aus der streng durchgeführten Dreitheiligkeit der Strophe hervorgeht, erfolgt zwar nach dem musikalischen Princip des Reims und der Accentuation; aber um beide auch specifisch-musikalisch darzustellen, mussten eben jene andern beiden Mächte musikalischer Darstellung, die Harmonie und der selbständige musikalische Rhythmus, sich bedeutsamer herausbilden, und beide waren dem Minnesang wol vollständig unbekannt. Jene freiere, feinere und belebtere strophische Gliederung durch überschlagende künstlich verschlungene Reime, die das Kunstlied vom Volkslied scheidet, das meist Zeile für Zeile reimt, ist musikalisch wirksam nur dadurch herzustellen, dass die im Reime verbundenen Zeilen auch harmonisch und rhythmisch in Wechselbeziehung treten.

Die rein melodische Führung vermag das natürlich nur sehr beschränkt und nur dann, wenn sie sich auf dem Grunde jener Anschauungsweise erhebt, welche das gesammte Tonmaterial aus den beiden gegenwirkenden Massen, Tonika und Dominant, erstehen lässt, und beide waren jener Zeit noch fremd. Das Tonsystem war auf die melodische Tonleiter begründet, und die Harmonik wird erst von den gelehrten Musikern der Kirche und der Klöster, und zwar nicht nach dem natürlichen Princip der Accordverwandtschaft, was für den Bau des Liedes das einzig Zweckmässige ist, sondern nach dem melodischen des gregorianischen Cantus choralis geübt.

Der musikalische Rhythmus endlich vermag nur dann den Bau des Liedes gleichsam zu vollenden, wenn er sich über das Princip des Wortaccents erhebt und mehrere Versfüsse derartig zusammenfasst, dass er aus den accentuierten Worten des Verses eines hervorhebt und es, während die übrigen sich nach ihm abstufen, zum Exponenten einer ganzen Reihe macht, wodurch dann die strophische Gliederung vollendet ist. Jahrhunderte vergiengen, ehe er hierzu gelangte. Der Minnesang folgt allerdings schon

nicht mehr so einseitig wie der Kunstgesang der alten Mensuraltheorie, welche den Tönen nur nach ihrer harmonischen Bedeutung einen gewissen Werth zumisst, er ist eben nicht harmonisch, und wir begegnen bei ihm allenthalben der Lust zu discantisieren, allein die Mannichfaltigkeit der Notengattungen folgt nicht einem bestimmten Princip, sondern eben nur der absichtslosen Lust am Gesange.

So lange aber beide Mächte in ihrer innersten Wesenheit noch den Erfindern der Melodien verschlossen blieben, konnte die musikalische Darstellung nirgend über jene blosse Lust am Gesange zu einem nur einigermaassen selbständigen Erguss der Stimmung kommen.

Die Melodien der Minnesinger unterscheiden sich von der wahrscheinlichen Weise der vorchristlichen einerseits nur in der, durch die unterscheidbaren Intervalle hervorgerufenen, gehobenen Wirkung, andererseits, so lange sie sich noch dem Sprachrhythmus anschmiegen und einzelne bedeutsame Worte durch längeres Verweilen auszeichnen, durch eine grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit des Vortrags. Mit der Verfeinerung der sprachlichen Metrik musste indess auch dieser Vorzug schwinden. Die Melodie konnte nun nicht mehr folgen. Text und Melodie fallen aus einander, was die Verwilderung des Versbaus nothwendig zur Folge hat, und so gewinnt die musikalische Darstellung Raum und Zeit für ihre selbständige Entfaltung. So lange sich diese dem beengenden Einfluss des Sprachmetrums unterwarf, war ihre selbständige Ausbildung nicht möglich. Erst als Sprache und Vers zu todten Formen verknöcherten und endlich verwilderten, begann eine neue Phase des Gesanges, und erst nachdem die Musik durch Jahrhunderte lange sorgsame Pflege grossjährig geworden war, finden wir sie mit der inzwischen auch wieder herrlich aufgeblühten Sprache, mit einer lebendig umgestalteten Verskunst verbunden. So bezeichnet das Minnelied, musikalisch betrachtet, nur einen bedeutsamen Fortschritt der melodischen Entfaltung.

Auch ihm liegt noch das Gesetz der Octavengattung zu Grunde, das in den Sequenzen sich wirksam erweist, aber die Melodien sind, wenn nicht so grossartig wie die Sequenzen-Melodien, doch freier, menschlich inniger. Nirgend begegnen wir jener ängstlichen Scheu vor der grossen Terz, welche die Melodien des gre-

gorianischen Kirchengesanges auszeichnet, und schon macht sich in ihnen nicht mehr nur in einzelnen Schritten, sondern im Ganzen in der Markierung der Stollen und des Abgesanges die Quintbewegung geltend, und sie weisen schon auf die eigentliche Macht jenes Gesetzes der Dominantwirkung hin, das die Theoretiker und Contrapunctiker vergebens suchten, und das zu finden nur dem Instinct des Volksgeistes vorbehalten war. Wie wenig gleichwol die Minnesinger die gestaltende Macht des Gesanges kannten, wird noch theils auch dadurch bewiesen, dass sie nicht nur epische, sondern auch didactische Gedichte eben so sangen, wie die lyrischen Lieder.

Auf die bereits genannten mittelhochdeutschen Lyriker, die für den Frühling des Minnesanges gelten können, folgen die vollendeten Meister, Reinmar der Alte, Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg und Neidhart von Rauenthal. Würdig schliesst sich ihnen, Anderer zu geschweigen, der jüngere Ulrich von Lichtenstein an. Dagegen leitet Heinrich von Meissen oder Frauenlob († 1318) zu den bürgerlichen Meistersingern hinüber. Auch die wenigen Edlen, die zu Ausgang des Mittelalters als Lyriker zu nennen sind, wie Hugo von Montfort (um 1400) und Oswald von Wolkenstein († 1445) lehnen sich mehr an das Volksmässige, als an die alte Hofkunst an. Mit dem Verfall des deutschen Reiches, der Thronbesteigung Rudolfs von Habsburg, erlosch auch der Glanz des alten Ritterthums; er ward wieder, was er einst gewesen, ein Reiterstand, dem nichts ferner liegen konnte, als die Pflege der Dichtkunst.

Das Emporblühen der Städte liess dann auch mehr und mehr den Adel gegen den Bürgerstand, den die politischen Verhältnisse begünstigten, in den Hintergrund treten, und die Pflege der Dichtkunst gieng, dem entsprechend, in die Hände der Bürger über, und so erscheint das Lied in seiner zweiten gleichfalls mehr kunstmässigen Phase, als Meisterlied, im sogenannten Meistergesange.[1]

1. Vergl. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung, dargestellt von Aug. Reissmann. Cassel, 1861.



Schon mit dem Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts war der Minnesang an den Höfen verstummt, und die Edlen, welche sich im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert noch dem Liedersange widmeten, thaten dies meist in mehr volksthümlicher Weise, weniger in der, der alten verschollenen Hofkunst. Diese gieng vielmehr auf die Dichter und Sänger bürgerlicher Abkunft über, auf schlichte Handwerker, welche sich auch zum Behufe der Pflege der Dichtkunst zünftig abschlossen und als Meistersinger besondere Schulen gründeten.

Viel weniger noch als der Minnesang konnte der Meistergesang eine höhere, als formale Bedeutung für das Musikalische gewinnen. Den ehrsamen Handwerksmeistern fehlten ja alle Vorzüge der ritterlichen Sänger, welche den Minnesang zu einer so bedeutsamen Erscheinung machten: die feine Bildung und erhöhte Lebensstellung, die eine weite und freie Weltanschauung ermöglichte. Praktisch verständig trieben die Meistersinger die Kunst des Gesanges handwerksmässig, wie ihr bürgerliches Gewerbe, und engten sie, treu dem Geiste der Zeit, zunftgemäss in förmliche Schulen ein. Auch giebt ihnen nicht mehr das Leben und die Liebe, oder Sage und Geschichte, sondern die Bibel Stoffe für ihre Dichtung, und die Form der Darstellung wird nicht mehr, wie in der Blüte, ja selbst noch zu allermeist im Verfall der höfischen Dichtung, von dem, durch den Stoff beherrschten dichterischen Gefühl, sondern durch starre, auf dem Wege einseitiger Abstraction aus den vorhandenen Dichtungen gezogenen Regeln bedingt. Wie aber die Meistersinger selbst ihren Ursprung von dem gottbegeisterten Sänger David ableiteten, so ist auch ihre Gesangsweise dem vom jüdischen Synagogengesange abgeleiteten und von der christlichen Kirche weitergebildeten, psalmodierenden Gesange des Liturgen näher verwandt, als dem mehr volksmässigen der Sequenzen.

Schon gegen das Jahr 1250 ist die Rede von Besserung der Gedichte durch *merkære*[1], doch dürfte sich die erste Spur einer zunftgemässen Abschliessung erst um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts finden, in jener Verbindung bürgerlicher Sänger, welche Heinrich von Meissen oder Frauenlob in Mainz um sich versammelte. Von hier aus verbreiteten sich solche

1. Die merke richen. Titurel 5910.



Verbindungen auch nach anderen Städten des Reiches, und sie bildeten Schulen, in welchen Dicht- und Gesangskunst geübt, und die verschiedenen Grade der Auszeichnung innerhalb der Gesellschaft und im Wettstreit Ehrenpreise erworben wurden.

Nach Wagenseil[1] war zu Nürnberg die hohe Schule und zu Mainz der eigentliche Sammelplatz.

Auch über die Einrichtung der Schule und der Zunft erhalten wir gleichfalls in jenem Buche genügenden Aufschluss.

Die Vorschriften, welche die Meister bei dem Gesange beobachten mussten, waren in der sogenannten Tabulatur zusammengefasst. Wer diese noch nicht vollständig inne hatte, war „Schüler", Schulfreund aber derjenige, welcher sie vollständig wusste. Ein Sänger war, wer fünf bis sechs Töne (Melodien) singen konnte, und wer nach einem gegebenen „Ton" ein Lied verfertigte, ein „Dichter". Meister endlich wurde, wer einen neuen Ton erfand. Sämmtliche Mitglieder der Zunftgenossenschaft hiessen „Gesellschafter." Ihre Zusammenkünfte hielten sie gewöhnlich an Sonn- und Feiertagen, und sie begannen mit dem sogenannten Freisingen, bei welchem die „Merker," diejenigen, welche auf die Fehler aufmerken mussten, noch nicht thätig waren. Erst bei dem sogenannten Hauptsingen wurde „gemerkt," und je nach dem Urtheil dieser Richter erfolgte Belohnung oder Bestrafung. Das Richteramt war den Merkern sehr erleichtert durch eine ziemlich genaue Ausführung alles dessen, was als Fehler galt. Ihr Hauptaugenmerk hatten sie auf die Reinheit des Reims und auf die Silbenzählung zu richten; das Gesetz der Silbenmessung und Betonung ist den Meistersängern schon fast ganz abhanden gekommen.

Fehler waren: wenn in zwei oder mehr Reimen die gleichen Worte oder Silben gebraucht wurden, wenn abgeleitete Worte mit dem Stammwort, oder wenn die Vocale *ü* und *i* reimten; ferner Reimwörter von gleicher Schreibart, aber verschiedener Aussprache; ebenso die, um des Reims zusammengezogenen Wörter. Zu merken war ferner, dass in einem Reim oder Vers nicht mehr als 13 Silben seien, „weil man's sonst in einem Athem nicht machen könne, sonderlich, wenn eine zierliche Blum im Reimen

1. In seiner, einem grösseren Werke (De civitate Noriberg. Altdorf, 1697) angehängten Schrift: „Von der Meistersinger holdseliger Kunst."



soll gehört werden.“ Neben solchen Bestimmungen über Reim und Silbenzählung hatten sie auch deren für die eigentliche Technik des Gesanges.

Der Meister wurde gestraft, wenn er zu hoch oder zu niedrig sang, oder wenn er die Rede in seinen Gesang vermischte, oder wenn er einen, von einem berühmten Meister erfundenen „Ton“ veränderte, oder wenn der Ton nicht rein, ohne Vorklang intoniert wurde, und nicht jeder Reim seine „Paus“ hatte, sondern „zwei oder drey ungebührlich herausgeschrieen wurden“.

Im Allgemeinen hält der Meistersang an der Dreitheiligkeit des Liedes, das jetzt „Bar“ heisst, wie wir sie bereits bei den ritterlichen Sängern fanden, fest. Ein Bar hat wie dort verschiedene Gesätze, zwei Stollen mit gleicher Melodie, und einen Abgesang, dem indess auch ein dritter Stoll folgen konnte. Innerhalb dieser Form aber entwickelten sie eine viel reichere Zusammenstellung von Strophenarten, als die Minnesinger. Wagenseil nennt Strophen von 22 bis 34 Reimzeilen; doch hat es deren bis 122 gegeben.

Einer so ungebührlichen Erweiterung des strophischen Gebäudes gegenüber konnten die weiteren Künsteleien und Versuche, Ordnung, Zusammenhang und Leben in diese Strophenungethüme zu bringen, durch die sogenannten Waisen (Verse, die nicht durch Reime verbunden sind, also leer stehen) oder die Körner (ungebundene Verse, die durch gebundene getrennt, unter einander reimen), oder durch die Pausen (einsilbige Worte, die am Anfange oder am Ende, selten in der Mitte des Gesätzes stehen, und gleichsam unter einander reimen), oder durch die Schlagreimen (zweisilbige alleinstehende Worte) kein rechtes Gegengewicht gewähren.

So war der Kunstgesang jetzt ein, nach feststehenden Vorschriften handwerksmässig betriebenes Geschäft geworden, und die meisten „Töne“ waren sogenannte „Meisterstücke“, die ihrem Verfasser Sitz und Stimme innerhalb der Zunft erwarben, bei denen die Meister vor allem auch darauf zu achten hatten, dass sie nicht so weit, als vier Silben sich erstreckten, einen andern Ton berühren. Deswegen, und weil endlich die Stoffe ihrer Dichtungen nicht nur jedes lyrischen Aufschwungs, sondern auch jeder lyrischen Gefühlsregung entbehrten, erregen die Melodien derselben unser Interesse in noch weit geringerem Maasse, als die der Minnesinger. Dennoch bezeichnen sie einen Fortschritt über jene hinaus.

Zunächst ist es die vollständige Emancipation der Melodie von dem Sprachrhythmus, die wir für jetzt als nothwendig bezeichnen mussten und die der Meistergesang erreicht. Wie einst die Sequenzen-Melodien sind auch die Melodien der Meistersinger zuerst erfunden. Erst nachdem der „Ton“ (die Melodie) von den Richtern für fehlerfrei erklärt worden war, und wenn er in Gegenwart von zwei Gevattern seinen „ehrlichen und nicht verächtlichen“, aber meist sehr wunderlichen Namen, wie die Beerweiss, die Jungfrauweiss, die Schneckenweiss, die schwarze Tintenweiss, die Schreibpapierweiss, die kurtze Affenweiss, die abgeschieden Vielfrassweiss, die gestreifte Saffran-Blümleinweiss, Cupido's Handbogenweiss, Clio's-Posaunenweiss, der verwirrte Thon, der kurtze Thon, der lange Thon, der überzarte Thon u. s. w. erhalten hatte, wurde dem Erfinder aufgegeben, über eine bestimmte Materie den Text zu verfertigen. Beide, Text und Melodie, haben daher noch weniger Beziehung zu einander, wie im Minnesange. Der höfischen Dichtung war die Melodie immerhin einigermaassen Nothwendigkeit, weil ihr Inhalt ein musikalischer ist, und wenn die musikalische Darstellung nirgends über den blossen Versuch hinauskommt, diesen erschöpfend darzustellen, so hat das seinen Grund darin, dass das nach Darstellung ringende Gefühl noch nicht stark und unmittelbar genug war, die Gesangstechnik vollständig zu beherrschen und, wo es nöthig war, zu erweitern. Die Stoffe der Meistersinger sind durchweg unmusikalisch. Was sie überhaupt auszusprechen haben, legt der Text auch ohne die Melodie vollständig dar; diese ist nur das Product der rein beziehungslosen Lust am Gesange und durch äussere Umstände so eingeengt, dass sie nirgends auch nur den Versuch machen konnte das im Text etwa nur Angedeutete weiter auszuführen. Aber indem dieser das Metrum, Quantitierung wie Accentuierung, aufgiebt, förderte die Melodie die musikalische Rhythmik dadurch, dass sie das Ungelenke der Rhythmik des Minneliedes verliert.

Positiv bedeutsam wird der Meistersang für den Bau des Volksliedes durch die sorgfältigere Ausbildung des Reims und peinlich genaue Silbenzählung, und wir haben keinen Grund anzunehmen, dass diese Bestrebungen ganz ohne Einfluss auf den Volksgesang geblieben sein sollten. Zum mindesten wurde es diesem, nach dem Vorgange der Minne- und Meistersinger leichter gemacht,

für sein erregtes, nach Offenbarung drängendes Gemüth den rechten Ausdruck, für das wunderbar gehobene Leben der Phantasie die rechte Darstellungsform zu finden. Es dürfte auch nicht schwer sein zu erweisen, dass Minne- und Meisterlieder den Weg unter das Volk fanden, namentlich dürften die Volkslieder von künstlicherem Bau meist alle auf diesen Ursprung zurückzuführen sein.

Der einzelne Meister konnte, der äussern wie der innern Verhältnisse der Zunft halber zu einer die andern Meister weit überragenden Bedeutung nicht gelangen. Bemerkenswerth sind im vierzehnten Jahrhundert: Heinrich von Müglein und Suchensinn, im fünfzehnten Muscatblut und Michael Beheim, und im sechzehnten Adam Puschmann und Hans Sachs.

Beide Phasen des weltlichen Gesanges, der Meistersang wie der Minnesang, halfen die neue veränderte Musikweise, von der uns schon aus jener Zeit berichtet wird[1], vorbereiten; als erste Anfänge dürfen sie nicht gelten. Diese finden wir nur im Volksgesange, der durch den Kirchengesang geweckt, sich während dieser ganzen Periode ganz instinctiv in einer Machtfülle entwickelt hatte, dass er namentlich im sechzehnten Jahrhundert das ganze Musiktreiben durchdringt und vollständig umgestaltet.

1. Musica ampliata est: nam novi cantores surrexere, et componistæ et figuristæ inceperunt alios modos assuere. Petrus Herp in Chron. dom. Francof. ad. a. 1300.



Erstes Kapitel.

Das Volkslied und die Volksmusik.

Als die ersten Volkslieder der neuen Gesangsweise mussten wir eigentlich schon die Sequenzenmelodien betrachten; allein wir glaubten, und gewiss mit Recht, in ihnen mehr Variationen der Kirchenhymnen zu erkennen. Wirklich selbständige Melodien, die als echtes Product des schaffenden Volksgeistes ein Theil desselben sind, konnten erst zu jener Zeit emportreiben, als dieser sich immer kühner und mächtiger entwickelte, als er nicht länger seine heiligsten Interessen, seine Gottesverehrung den Händen einer ihm im Ganzen noch immer fremd gegenüber stehenden Priesterkaste einzig und allein überlassen mochte. Erst als er anfieng wieder mündig zu werden versuchte er selbst in begeisterten Liedern auszutönen, was ihn jetzt mächtig bewegte. Die Kirche versagte ihm immer noch eine andere als die bereits angegebene Betheiligung am Gemeindegesange; allein ausserhalb derselben, bei Wallfahrten, Kirchweihen und an den Jahresfeiern der Schutzheiligen fand er vollauf Gelegenheit seinen Schaffensdrang zu bethätigen.

So blüht namentlich die geistliche Lyrik des Volkes früh empor, und aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts schon haben wir das echt deutsche österliche Matutin: „Christ ist erstanden", das später Luther umarbeitete. Nicht minder verdanken wir dem Mariencultus, der sich unter dem Volke und innerhalb der Kirche aus der, von den Minnesingern mit so schwärmerischer Begeisterung gepflegten Frauenverehrung entwickelte, eine Menge der reizendsten „Marienlieder". Auch geistliche Schlachtlieder entstanden, von welchen das bekannteste das 1278 in der Schlacht zwischen Rudolf und Ottocar von Böhmen vom deutschen Heere gesungene:

„San Marei Muoter und Mait
All unsre not sei dir geclait".

Besonders bedeutsam wurde das vierzehnte Jahrhundert für die Verbreitung des Volksgesanges durch die eigenthümliche Erscheinung der Geisselbrüder oder Flagellanten, die, nach den vergangenen Pest- und Hungerjahren unter dem Gesange deutscher Lieder durch Süd- und Westdeutschland zogen.

Lange vor Einführung des Christenthums finden wir unter vielen Völkern die Gewohnheit, bei allgemeinem Nothstande, grossen Unglücksfällen, Landplagen u. dergl., die Gottheit durch feierliche Bussaufzüge zur Hülfe zu bewegen, und diese Gewohnheit fand gar bald auch bei den Christen Eingang. Schon früh suchten sie Hungersnoth, grosse Dürre oder Wassersnoth durch allgemeine Bittgänge in kläglichem Aufzuge unter Vortritt der Geistlichen nach geheiligten Stätten der Stadt oder Gegend abzuwenden, und es ist nicht zu verwundern, dass man hiermit auch die Geisselung verband. Die erste Geisselfahrt von grösserem Umfange scheint zuerst in Italien unternommen worden zu sein. In einem Lebenslauf des heiligen Antonius von Padua († 1231) wird er als Urheber genannt, und schon 1260 fand von Italien aus eine grosse Geisselfahrt statt, die sich im folgenden Jahre bis Deutschland erstreckte — und zwar nach Krain, Kärnthen, Steiermark, Bayern und die oberdeutschen Länder bis über den Rhein — ferner nach Oesterreich, Böhmen, Mähren und Polen und selbst bis nach Sachsen. Diese Geisselfahrten giengen namentlich unter Gebet und Gesang vor sich, und nach Ottocar's Reimchronik, so, dass:

„Die Alten zu den jungen
Ir Pues-Lied sy sungen",

also in antiphonischer Weise.

Dasselbe bestätigt Jacob von Königshofen in der Beschreibung der Geisselfahrt von 1349:

„Sie giengen paarweis und alle trugen Mäntel und Hüte mit rothen Kreuzen. Zwei sangen vor und zwei sangen ihnen nach. Dieses war ihre Leis:

„Nu ist die bedevart also her".

Dass daneben gleichzeitig das weltliche Lied immer entschiedener sich Geltung erwarb, verbürgt die Limburger Chronik, die eine ganze Reihe von Liedern namhaft macht, welche man „sange und pfiffe in allen diessen Landen". Leider sind uns nur von einigen wenigen ihrer Texte Bruchstücke erhalten. Ihre Melodien mögen noch lange im Volke fortgelebt haben, ohne dass wir sie näher zu bezeichnen im Stande sind, weil man erst in viel späterer Zeit begann, sie zu sammeln; in jener Zeit erst, als die Contrapunctisten aus dem unversiegenden Born des Volksgesanges neue Nahrung schöpften.

Wol suchte auch jetzt noch die Kirche dem anwachsenden Strom einen Damm entgegen zu setzen, allein die ganze Bewegung liess sich nicht mehr hemmen, und als endlich der lang vorbereitete grosse geistige Kampf mit der römischen Hierarchie, den das sechzehnte Jahrhundert so siegreich zu Ende führte, zu offenem Ausbruch kam, da brach auch als eine der bedeutendsten Streitmächte das deutsche Lied in tausend Stimmen und Zungen hervor. Nicht mehr die Meister oder „vahrende Leut", sondern jeder Stand hatte nun sein Lied, das begeistert austönte, was in ihm lebt, was er empfindet. An dem grossen Kampfe für die heiligsten Interessen der Menschheit ist jeder Einzelne gleich stark betheiligt, und jeder wird zur Einkehr in sein Inneres gedrängt; es beginnt das Subject sich herauszukehren, und das Volkslied, das früher vorherrschend episch war, wird jetzt vorherrschend lyrisch.

Was der Einzelne empfindet, strömt aus im Moment des Entstehens. Die Wonnen des Maien, der Liebe Lust und Leid, die Freuden des Weins und der Handthierung finden unmittelbaren Ausdruck im Volksliede. Es entstehen neben den Liebesliedern Trink- und Tanzlieder, Wander- und Kinderlieder und Kindersprüche, Reiter-, Studenten- und Jägerlieder.

Die meisten dieser Lieder wurden von ganzen Gesellschaften verfasst, und wurde ein Lied auch von einem gesungen, „der auch dabei gewesen", so war es doch längst vom Volke empfangen, und dies wartete gewissermaasen nur auf den Ausdruck, und blitzschnell verbreitete es sich dann von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt, von einem Gau zum andern.

Solch glänzenden Erfolg aber verdankt das Volkslied nur der geschlossenen knappen Form. Woher aber hat das Volkslied dieselbe? Die Antwort ist leicht gefunden. Das Volk überlässt sich ohne alle Reflexion seinem Gefühlsdrange, und die ursprüngliche Kraft seiner Empfindung beherrscht die Darstellung so vollständig, dass sie unbewusst genau den einzelnen Strömungen des Gemüths folgt, und überall da sich hebt oder senkt, wo die Wellen und Wogen des Gemüths sich heben oder senken. Jeder einzelne Ton des Volksliedes ist unmittelbares Ergebniss innerer Bewegung, und der gesammte Gang der Melodie bezeichnet ganz genau den Verlauf der Stimmung, der es seine Entstehung verdankt. Und das ist's, was der Melodie des Volksliedes die

ungeheure Bedeutung giebt, gegenüber der des Minne- und Meistersanges, und was sie zugleich so viel bedeutsamer gegenüber jenem ersten Discant des zehnten und elften Jahrhunderts, mit dem es ja einige Verwandtschaft des Ursprungs hat, erscheinen lässt.

Die Begeisterung, aus welcher das Minnelied hervorgeht, ist noch viel zu künstlich erzeugt und zu objectlos und verschwommen, als um zu zwingendem Ausdruck in der Melodie zu gelangen; und dem Meistersange war Begeisterung von Haus aus fremd, ebenso wie dem kirchlichen Kunstgesange und jenem improvisierten Discant. Das Volkslied dagegen treibt hervor aus dem, am lebendigen, concreten Inhalt des Lebens genährten Innern des Volksgeistes. Das Volk singt nur, wenn sein Herz voll ist, sei es von Freude oder Leid, von Hoffen, Sehnen oder Bangen, und singt von nichts anderem, als von dem, was sein Herz bewegt; dann aber muss es auch singen, und diese zwingende Nothwendigkeit prägt sich dem Volksliede auf als Energie des Ausdrucks.

Dies zeigt sich zunächst in einer prägnanten Unterstützung des Reims und der Strophenbildung.

Der Reim entspringt aus dem künstlerischen Triebe nach Begrenzung, er schliesst die rhythmische Verszeile ab und setzt sie zugleich mit einer oder mehreren anderen in symmetrische Wechselbeziehung, die beim Volksliede um so entschiedener wird, als hier in der Regel gleichartige Verse und zwar ununterbrochen gereimt werden, und als mit dem Verse auch meist der Gedanke abschliesst. Diese symmetrische Anordnung wird durch die Volksmelodie eigentlich erst vollendet. Sie drängt mit der grössten Entschiedenheit nach den Reimschlüssen und macht dadurch erst die Reimzeile zu einem Gliede, und so wie es dem ganzen Gefüge der Melodie der Minne- und Meisterlieder wenig Eintrag thun würde, wenn man sie über ihre, durch den Schluss der Zeile und den Reim bedingten Ruhepunkte hinaus verlängerte, oder sie früher abbräche oder nach anderer Richtung führte, so gewaltsam würde ein solches Verfahren am Volksliede sein, und es würde die Melodie in ihrem innersten Organismus vernichten. Hierin zumeist liegt der Grund der blitzschnellen Verbreitung derselben: deshalb setzen sie sich so plötzlich in den Ohren und Herzen des ganzen Volkes fest. Zwar werden, je nach der Eigenthümlichkeit verschiedener Gaue oder nach dem Bedürfniss einzelner Sänger,

Varianten nöthig, aber diese erfolgen dann unter denselben Voraussetzungen und treffen nie das ganze Gefüge, so dass sie immer nur als Varianten gelten können.

Diese ganze formelle Gestaltung des Liedes wird wesentlich unterstützt durch jene erste selbständige Instrumentalform, welche ja nur durch ihre formelle Knappheit und Abrundung Bedeutung gewinnt: den Tanz.

Der Tanz durchmisst einen bestimmten Raum in einer bestimmten Zeit, und diese erhält ein bestimmtes Maass bis zum einzelnen Tanzschritt herab durch die Musik. Dass das in den frühesten Zeiten bei den Indern, Griechen und Hebräern, wie bei allen Völkern der neuen Zeit Anfangs durch das Tanzlied geschieht, ist bereits erwähnt. Erst als die Tänze complicierter wurden, ward dies nicht mehr so leicht möglich, und so wurden denn die Instrumente dazu verwendet, und zwar namentlich die schallenderen: Pfeifen, Trommeln, Zincken, Posaunen, Leyern und die Klingelinstrumente. Grössere Bedeutung konnte diese Instrumentalform erst dann gewinnen, als diese Musikanten nicht mehr „vahrende Leute“ waren, sondern sich in den Städten sesshaft machten. Sie wurden hierzu nicht nur durch den schlechten Verdienst, sondern auch durch ihre Stellung ausserhalb des Gesetzes dazu endlich gezwungen. „Kämpfer und ihre Kinder, Spielleut' und alle, die unehelich geboren sind, die sind alle rechtlos,“ heisst es im Sachsenspiegel[1]. Die Kirche belegte sie mit dem Banne, ihre Kinder durften kein ehrlich Handwerk erlernen, und nach ihrem Tode fiel ihre Hinterlassenschaft der Obrigkeit zu. In den Geburtsscheinen des fünfzehnten Jahrhunderts wird ausdrücklich hervorgehoben, dass der Betreffende ehrlicher Geburt, also nicht eines Pfeifers Sohn ist. Ein solcher Geburtsschein lautet: „Wir Vincentius, Abt zur Zellen, bekennen in diesem offenen Briefe vor allen die ihn sehen oder hören lesen, besundern vor euch Vyrmeistern des Handwerks Wollwebens in unserer Stadt zu Kussewin, dass sich dieser gegenwärtige Nickel Schmeltzer, unser gebohrner Freund, in unserer Stadt gehalten hot, und sich uf Euer Handwerk des Wollwebens geworfen hot, thu ich euch zu wissen, dass er von frommen, ehrlichen bederben Lüten, die sich redelich und erberlich gehalten haben, geboren

1. I. Buch, Artikel 37.



ist: nicht von Pfeiffern, Spiellüten, Schöfern, Badern, Leinewebern, von Sprechern (*rabulis*), noch von keinerley gerenden Lüten geboren ist. Begehren wir von Euch, dass ihr ihn ufnehmet in Euer Handwerg, und ihm guten Willen bewiset um unsertwillen. Des zu einem Bekenntniss haben wir Unser Secret unten an diessen Brief lassen drugken, der gegeben ist nach Gotis gebort vyrzehn hundirt Jar, dornoch in dem eyn und dryszigsten Jare, am Sonntage vor Viti." Sie gaben daher allmälich ihre ursprüngliche Lebensweise auf, siedelten sich in den Städten an, und bereits im dreizehnten Jahrhundert wurden sie unter den Schutz der Gesetze gestellt. Nach dem Augsburger Bürgerbuch aus dem Jahre 1300 und 1328 waren zu dieser Zeit schon Instrumentisten in genannter Stadt ansässig: Chunradus Lirator de Aichelech und Bernhardus Tinolator de Schwabenmenchingen, und 1447 wird bereits ein Lautenist, Hans Weisingen, genannt.[1]

Zugleich begannen sie auch in der Weise jener Zeit sich zünftig abzuschliessen. Schon 1330 wurde in Frankreich eine derartige Verbrüderung unter dem Namen der *Confrérie de Saint-Julien des Ménestriers* gestiftet und 1331 gerichtlich bestätigt. Zu ihrem Schutzheiligen wählten sie St. Genest, einen römischen Taschenspieler, der zum Christenthum übergegangen und unter Diocletian 303 den Märtyrertod erduldet hatte. Ihren Vorsteher nannten sie *Roi des Ménestriers*. Erst 1773 wurde die Brüderschaft in Folge von Rechtshändeln, welche sie unter einander und mit andern Musikern führten, aufgehoben.[2]

Auch in Deutschland bildeten sich ähnliche Genossenschaften; das Ober-Spiel-Grafenamt zu Wien, das die Aufsicht über die Mimen, Histrionen und Musiker von ganz Oesterreich führte, war schon im vierzehnten Jahrhundert eingerichtet, und am Ende dieses Jahrhunderts finden sich in verschiedenen andern Gegenden ähnliche Gerichtsbarkeiten. Diese übergaben die unmittelbare Aufsicht über die Genossenschaft einem sogenannten, aus der Mitte derselben erwählten Pfeiferkönig, der ihnen Bericht zu erstatten hatte. Ueber die Ernennung eines solchen theilt Forkel[3] nach Scheid's *Dissertatio de jure in Musicos*, eine Urkunde mit, nach welcher: „das Kunigreich varender Lüte zwischen hagenawer

1. Paul von Stetten Kunst- und Handwerksgeschichte. Pag. 526 ff.
2. Forkel. Th. II, pag. 749.
3. Gesch. der Mus. Th. II, pag. 741.



Vorste vnd der Byrse, dem Ryne vnd der Virst vor Ziten verlihen war Heintzmann Gerwer dem Pfiffer", und dass weil derselbe „von Krangheit wegen sines libes" es aufgegeben hat, so verleih es „ich Schmassmann Herre zu Rappoltzstein, mit willen egenanntem Heintzmann Gerwers des Pfiffers, Henselin, miene Pfiffer und varenden Man. Also das er dasselbe Kunigreich vnd Ambacht fürbasser ine sol haben, besizzen, nuzzen vnd niessen, glicher wise, vnd in aller der massen, als es sine vorvarenen, desselben Ambachts von der Herrschaft wegen von Rappoltzstein genuzzet vnd genossen hant one alle geverde. Vnd darumb so bitte ich alle Fursten, geistliche vnd weltliche, alle Herren Ritter, Knechte, Stette vnd menniglichen, den dieser miene brief gezeiget wird, das sie den genannten Henselin, mime varenden manne der varenden Lüte Kunig getrieweliche beraden vnd behelffen sigent. Vnd in schutzent vnd schirment zu demselben Ambachte, min vnd mienes Bruders eigen Amt egenannt lehen so zum Amte gehörte: dasskein Spielmann, der sei ein Pfiffer, Trummenschläger, Geiger, Zinckenblässer oder was der, oder was die sonsten fur Spiel vnd khurtzweil treiben kennen, zwischen dem Hawensteine obwendig Basel vnd dem hagenawer Forst den gantzen Bezirk eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen auch sonst zu offenbaren Dentzen, Gesellschaften gemeinschaften schiessen, oder ander khurtzweilen nit soll zugelassen oder geduldet werden, er seye dann zuvor in der Bruderschafft uff und angenommen."

Damit war zugleich ein besonderes Gericht verbunden, das aus einem Schultheiss, vier Meistern, zwölf Beisitzern (unter dem Namen die Zwölfe) und einem Weybel bestand, und durch welches alle Streitigkeiten geschlichtet, Vergehen und Verbrechen abgeurtelt wurden; und gegen eine solche Entscheidung gab es nur einen Appell an den König. Die ganze Brüderschaft dieses Königreichs war in die obere, mittlere und niedere getheilt, und jede versammelte sich jedes Jahr einmal; die obere zu Alten-Thann, die mittlere zu Rappoltsweiler und die untere zu Bischweiler, zu dem sogenannten Pfeifertage, an welchem jenes Gericht seine Sitzungen hielt. Mattheson[1] giebt eine Beschreibung eines solchen Tages, wie er noch zu seiner Zeit abgehalten wurde.

1, Crit. Mus. Th. II, pag. 343.

Eine besonders privilegierte Zunft bildeten früh schon die Trompeter und Pauker. Sie standen unter der unmittelbaren Jurisdiction der Fürsten[1], und es wurde als eine besondere Gnade angesehen, dass der Kaiser Sigismund der Stadt Augsburg 1426 das Privilegium gab, Stadttrompeter zu halten, da andere freie Reichsstädte immer noch mit Thürmern sich behelfen mussten[2]. Später erhielten auf ein vorher eingereichtes Bittgesuch auch andere freie Reichsstädte dieselbe Vergünstigung. Da die Privilegien der Pauker und Trompeter zu erlöschen begonnen hatten, so wurden sie 1528 durch einen Reichsabschied wieder erneuert. Kaiser Ferdinand II. ertheilte ihnen 1623 wiederum ein besonderes Reichsprivilegium, sowol in Ansehung ihrer Kunst, wie ihres Ranges, und 1630 wurde es erläutert und aufs neue bestätigt. Diese Privilegien bestätigten alles, wie es ausdrücklich heisst, so „wie es uhralters gebräuchlich."

Die Kunst der Trompeter und Pauker wird eine adelich ritterlich freie Kunst genannt, und es wird ausdrücklich immer wiederholt, dass man einen Trompeter oder Pauker einem Officier gleichhalten soll, „und dannhero nach dem Kriegsrecht kein Trompeter mit den Lieutenants und anderen geringeren Officieren zur Wacht und Parthei commandiert ohne dem Rittmeister Dienste zu thun angehalten werde[3]. Man hat es deshalb nicht obenhin und als eine blosse Zierrath anzusehen, dass man die Trompeter bei Hofe sowol, als im Felde, mit Federn auf den Hüten, folglich mit einer, sonst den Rittern oder nach der heutigen angenommenen Redensart den Cavalieren blos zukommenden Tracht erblicket. Es ist dies vielmehr ein Merkmahl ihres Ansehens und Fürzuges, dessen sie vor undenklichen Zeiten schon theilhaftig gewesen."

Dies grosse Ansehen gegenüber allen übrigen Musikern verdankten sie wol nur der nähern Beziehung, in welcher sie zu den Gewaltigen der Erde standen.

Nach Johann Ernst Altenburg[4] bestanden ihre Verrichtungen darinnen: Die Abgesandten zur Audienz einzuholen, diese wie andere Grosse zur Tafel einzuladen, auf der Reise die herr-

1. Sprenger, in delineat. Stat. Imper. Pag. 443.
2. Kanzler Ludwig. Germ. princ., Th. III, cap. IV.
3. Wildvogel, in diss. de Buccinatt. eorumque Jure § 40 und die daselbst angezogene Reiterbestallung.
4. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Halle, 1795.



schaftlichen Quartiere vorher zu regulieren, die Aufsicht sonderlich während der Tafel über die Livreebedienten zu haben; vornehmlich wurden sie aber auch in wichtigen Angelegenheiten versendet, weshalb ihnen gewöhnlich ein Pferd gehalten wurde. So im Kriege. Die Reiterbestallung von 1670 (zu Speier erneuert) hebt ausdrücklich hervor, dass der Trompeter keines Passport bedürfe, sondern ohne dasselbe in das feindliche Lager einrücke, „wann er nur in seine Trompete stosset, keinem andern war das erlaubt“. Zugleich halfen sie den höfischen Glanz jener Zeit um ein bedeutendes vermehren: v. Seckendorf rechnet sie mit zum Staate eines Fürsten, denn ausser „dass der Klang der Trompete solenneller und erhabener sich ausnimmt, macht ein grosser Herr auch viel Aufsehen, wenn er ein oder zwei Chöre in prächtiger Livree gekleideter Trompeter und Pauker mit silbernen Instrumenten aufstellen kann, die bei Galla und Freudentagen das menschliche Herz durch ihre hinreissende Musik jedes Affects empfänglich machen“, und Altenburg[1] setzt ganz naiv hinzu: „Hat auch ein Fürst eine noch so gute Capelle, Jägerei, Marstall und andere dergleichen Ministeriales, und hält nicht wenigstens ein Chor Trompeter und Pauker, so scheinet meines Erachtens an der Vollkommenheit seines Hofstaates etwas zu fehlen.“

Dem entsprechend waren auch die Bestimmungen über das Verhalten der Trompeter und Pauker, wie über ihre Aufnahme als Lehrlinge, ziemlich feststehend. Laut der Privilegien durften gelernte Trompeter und Pauker ihre Instrumente nur bei öffentlichen Feierlichkeiten, jedoch nie in Gemeinschaft mit Ungelernten, bei hoher Strafe gebrauchen; eben so wenig wie sie in der Kirche mit den Stadtpfeifern Trompete blasen, noch die Pauken schlagen durften, während ihnen andere Instrumente mit jenen gemeinschaftlich zu spielen zustand. In die Zunft aufgenommen konnte nur der werden, der bei einem privilegierten Trompeter oder Pauker eine bestimmte Zeit ausgelernt hatte und frei gesprochen war. Zur Erlernung dieser ritterlichen Kunst war aber ehrliche Geburt und ehrliches Herkommen nöthig, ebenso dass der Lehrjunge keiner Leibeigenschaft und Unterthänigkeit zugehörte.

1. A. a. O., pag. 26.



Wir werden später wahrnehmen, bis zu welchem hohen Grade von virtuoser Behandlung ihrer Instrumente diese Abgeschlossenheit der Trompeter und Pauker führte, und wie sie selbst in späterer Zeit rückwirkend auf das Kunstwerk geworden ist.

Dem Beispiele der Fürsten, welche neben diesen Trompetern und Paukern auch noch Capellen unterhielten, folgten nach und nach auch die bedeutenderen Städte; sie begnügten sich nicht mehr mit den herumziehenden Musikanten, sondern stellten feste Chöre zusammen, die „Stadtpfeiferei" mit einem Stadtpfeifer an der Spitze und einer Anzahl von Gehülfen und Lehrlingen, die öffentliche und Privatfeste verschönern mussten und denen in ihrer Bestallung zur Pflicht gemacht war, in den Kirchen und vor der Tafel „allerunterthänigst", „unterthänigst" oder „unterdienstlich" aufzuwarten.

Die erste selbständige Instrumentalform, die zugleich hochbedeutsam für die Weiterentwickelung der gesammten Kunst wird, und die in den genannten Chören nothwendiger Weise eingehende Pflege findet, ist der Tanz.

Ueber die eigentliche Beschaffenheit der frühesten Tänze haben wir keine, einigermaassen ein treues Bild gewährende Berichte, und auch selbst die uns überlieferten Tanzweisen sind aus späterer Zeit. Allein wahrscheinlich haben in jener Zeit die Tänze keinem so raschen Wechsel unterlegen, wie in unserer, so dass uns wol ein Schluss aus diesen jüngern Tänzen auf die Beschaffenheit der frühern zu ziehen erlaubt ist. Der sogenannte und in den meisten Tabulaturbüchern, in denen uns Tänze überliefert sind, sehr häufig vorkommende „Gute deutsche Tanz" scheint aus zwei Theilen bestanden zu haben: dem eigentlichen Tanz im geraden und dem Nachtanz (Proportio) im ungeraden Tacte, was zu der Vermuthung berechtigt, dass der eigentliche Tanz ein Reihen-, der Nachtanz aber ein Rundtanz war; etwa in der Weise, wie heut in der Regel die Polonaise ausgeführt wird, die meist mit einem Walzer schliesst. Daneben aber sind in jenen Tabulaturbüchern noch eine grosse Anzahl meist ausländischer Tänze verzeichnet, wie: *Passamezze*, *Gaillarde*, *Saltarello*, *Branle*, *Ballo anglese*, *Ballo francese*, der fürstliche Hoftanz, der Hupfauff, der Hoppeltanz u. s. w., deren einige wir etwas specieller betrachten, weil sie auf die rhythmische Gestaltung der übrigen Instrumental- wie der Vocalformen einflussreich geworden sind.

Die verschiedenen Tänze entstehen aus der verschiedenen Zusammensetzung der Tanzschritte, die sich, in gewisse Abschnitte zusammengefasst, in feststehender Ordnung wiederholen. So, um ein Allen geläufiges Beispiel zu gebrauchen, wird der Walzer aus Umdrehungen, die mittelst zweimal drei gleichmässiger Schritte erfolgen, zusammengesetzt. Dieser äussern Anordnung des Tanzes muss natürlich die, die Tanzschritte regelnde Tanzmusik ganz genau sich anschmiegen, und sie gliedert sich eben so gleichmässig wie der Tanz; der Walzer hat also dreitheiligen Tact und zweitactige Rhythmen. Hiermit in engster Beziehung steht jene andere Erscheinung, welche von der folgenschwersten Bedeutung für die ganze Entwickelung werden sollte: das ganz bewusste Hervorbrechen des Tongewichts gegenüber dem Tonmaas. Spuren davon fanden wir allerdings schon namentlich bei den Venezianern; allein dort sind sie doch nur vereinzelt, als mehr zufälliges Ergebniss der Wortaccentuation. Der Tanz dagegen muss vielmehr das Tactgewicht zum Princip erheben, um Ordnung in die Masse von Tanzschritten zu bringen. Er zeichnet die ersten jeder kleinsten Zusammenfassung von Schritten durch einen leichten Druck vor den übrigen aus; unter diesen ausgezeichneten Schritten erhalten wiederum einige grösseres Gewicht, um die weitere Gruppierung und Anordnung der Pas' zu ermöglichen; dem allen schliesst sich natürlich die Musik eng an, und sie gewinnt dadurch eben jenes rhythmische Princip, das die alte Musik bisher eigentlich nicht kannte, und unter dessen Herrschaft sich die Instrumentalmusik bald herrlich entfaltete — den Accent.

Der deutsche Tanz aus jener Zeit nun scheint vorwiegend jene bereits angedeutete Anordnung gehabt zu haben: erst ein Reihentanz im geraden und dann ein Rundtanz (der Nachtanz) im ungeraden Tacte. Der Hupfauff hatte ungeraden Tact, und nach einigen von Bernhard Schmidt in dem Orgeltabulaturbuch mitgetheilten Proben scheint er schon etwas complicierter gewesen zu sein, als der gewöhnlich „deutsche Tanz“ genannte. Der „Kaisertanz“ wie „Bruder Cunrad“ waren wol nur Namen für einzelne beliebte Tänze.

Von ausländischen Tänzen war besonders die Passamett (*pass e' mezzo*) beliebt. Nach einigen war dieser Tanz „ein langsamer und doucer Tanz“[1]. Andere leiten seinen Namen von *passer* und *mezzo*

1. Tauberts Anmerkung seines rechtschaffenen Tanzmeisters. Pag. 370.



ab und meinen, es sei ein italienisches Tanzlied, nach dessen Rhythmus man quer durchs Zimmer gieng. Praetorius[1] endlich sagt: Gleich wie ein *Gagliarda* fünf Tritte hat, und daher *Cinque Pas* genannt wird, also hat eine *Passamezzo* kaum halb so viel Pas, als jene, *quasi dicas: mezzo passo.*

Auch aus den uns namentlich in Tabulaturbüchern überlieferten Tänzen dieser Gattung dürfte sich schwerlich eine recht klare Vorstellung vermitteln lassen. Der[2] mitgetheilte *Pass e' mezzo antico*[3] liefert uns dagegen schon einen vollgültigen Beweis für unsre oben aufgestellte Behauptung in Betreff des Rhythmus. Wir unterscheiden jetzt ganz bestimmt Perioden von acht Tacten, die ganz wol gebildet sind und die sich, wie Vorder- und Nachsatz, gegenseitig ergänzen.

Dabei zeigt er schon die überraschende Erscheinung, dass er aus mehreren Modi, die wahrscheinlich für eben so viel Touren galten, zusammengesetzt ist, und es bedarf wol keines weitern Hinweises; wie die einzelnen im Grunde nur Variationen des ersten sind, jedenfalls ganz analog den Tanztouren, denen die erste als Muster zu Grunde lag. Dass einzelne Modi mehrmals getanzt wurden, wird durch die, den betreffenden beigegebene *Ripressa* (Wiederholung) bezeugt. „Die Gaillarde ist ein lustiger, starker Tanz, dessen Composition fast allezeit in Tripeltact gesetzt ist“, heisst es in Walther's Musikalischem Lexicon[4], und nach Taubert's Tanzmeister[5] soll er aus Rom stammen und deshalb ehedem unter dem Namen: *Romanesque* bekannt gewesen sein. Nach Walther's Lexicon[6] war es ein Tanz: da man bald nach der Länge, bald nach der Quere des Gemachs, bald mit Schleiffen der Füsse auf die Erden, bald mit Cabriolen getanzt.

Dieser Tanz erscheint bei weitem fester und bestimmter gegliedert, als die bisher genannten.

Wir unterscheiden zunächst drei, ganz bestimmt rhythmisch selbständig ausgeprägte Theile, die wiederum sich aus rhythmischen Motiven zusammensetzen. Der erste Theil besteht aus vier

---

1. Syntag. mus. T. III, cap. II; pag. 24.
2. Notenbeilage N° 1.
3. Aus: Ein Schön Nutz Lautentabulaturbuch von Jacob Paix.
4. Leipzig, 1732.
5. Lib. II, cap. VI; pag. 369.
6. Pag. 270.

solcher Motiven, von denen wiederum zwei sich zu grösserer Einheit verbinden. Im zweiten Theile tritt diese Vereinigung zum viertactigen Rhythmus entschiedener hervor, so dass er nur in zwei Abschnitte von je vier Tacten zerfällt. Der dritte Theil ist eine Wiederholung des ersten unter wesentlichen Varianten. Bei keiner der bisher betrachteten Vocalformen begegnen wir einer ähnlichen Symmetrie. Wir fanden allerdings hin und wieder einzelne Partieen auf einander bezogen, aber nicht jedes einzelne Glied wie hier. Dadurch aber nur, dass alle einzelnen Theile auf einander bezogen sind, dass einer auf den andern sich rückwirkend verhält, nur aus der Gegenwirkung der einzelnen Glieder auf einander entsteht das Kunstwerk in höchster Form.

Eine andere Darstellung des dreitheiligen Tactes zeigt der *Saltarello*[1]. „*Saltarello*, heisst es in Walther's Lexicon[2], ist eine Bewegungsart, so allezeit im Sprunge gehet und fast durchgehends im Tripeltact geschiehet, da das erste Tempo jeden Tactes mit einem Puncte exprimiert wird.“

Während sich der Rhythmus der *Gaillarde* vorherrschend so gestaltet:

tritt er im *Saltarello* in folgender Weise ein:

und es dürfte dies wol jener Definition entsprechen. Jener Rhythmus scheint mehr auf eine gehende, dieser auf eine hüpfende Bewegung schliessen zu lassen. Es kann hier nicht unsere Absicht sein, die verschiedenen Rhythmen der in jener Zeit gebräuchlichen Tänze weitläufiger zu erörtern. Uns galt es ja nur, hier nachzuweisen, wie sich im Tanze eine ganz unerlässliche Bedindung für die künstlerische Ausgestaltung des Kunstwerks erfüllte, und wir werden später nachweisen, welchen directen Einfluss der Tanz somit auf die Weiterbildung der Tonkunst ausübt.

Für die Ausbildung der neuen Formen des Liedes war der Tanz weniger unerlässlich, weil dies rhythmische Priucip sich wol auch selbständig am Bande des sprachlichen Rhythmus und

1. Notenbeilage, N° 3.
2. Pag. 539.

des Versgebäudes entwickeln konnte. Nachdem die Macht der Innerlichkeit erst so gross geworden war, dass sie nicht mehr im Text ihren vollen Ausdruck fand, sondern nach unmittelbarer Darstellung im Gesange, in der Melodie trachtete, stellte sich ganz instinctmässig das Bestreben ein, das strophische Versgebäude auch musikalisch darzustellen, und dadurch war eine selbständig rhythmische Gestaltung geboten. Doch ist gar nicht zu verkennen, dass der Instinct von der Praxis des Tanzes und des Tanzliedes hierin wesentlich unterstützt wurde. Das strôphische Versgebäude des Textes entspricht ja ganz entschieden jener Gestaltung des Tanzes. Die einzelnen Liedzeilen sind als Glieder ebenso auf einander bezogen, wie dort die einzelnen Perioden, und die Melodie muss nothwendig, um das Versgebäude auch musikalisch herauszubilden, jenem rhythmischen Princip des Tanzes folgen.

Mit dieser rhythmischen Neugestaltung war aber auch die harmonische Umgestaltung des alten Systems ganz nothwendig geboten. Das alte System bot eigentlich für die harmonische Darstellung einer solchen Symmetrie keine Mittel, weil es die Accorde nicht eigentlich nach ihrer innern Wahlverwandtschaft, sondern nach dem mehr äussern Bedürfniss der Tonleiter und der Tonart an einander reiht. Das Volkslied geht daher auf die harmonischen Beziehungen der Accorde zurück, und indem es das ganze Tonmaterial aus Tonika und Dominante construiert, erlangt es in diesen beiden gegenwirkenden Mächten in mannichfache Beziehung gesetzt, die Möglichkeit, jene symmetrische rhythmische Correspondenz der einzelnen Theile auch harmonisch herzustellen. Zugleich gewinnt es aber auch dadurch jenen beweglichen harmonischen Apparat, mit dem es das ganze Leben des Geistes stetig entwickelt zu offenbaren vermag, in welchem die reichste Innerlichkeit zu vollständiger Erscheinung gelangen konnte.

Neben dieser rhythmischen und harmonischen Umgestaltung, welche das Volkslied bewirkte, lenkte es endlich auch die Aufmerksamkeit der Tonsetzer auf jene dritte Macht musikalischen Ausdrucks, die ihnen bisher ziemlich fremd geblieben war: die Melodie. Eine Melodie zu erfinden, daran hatte wol noch keiner der gelehrten Contrapunctisten gedacht. Jene altkirchlichen Melodien mit dem Schmucke der Harmonie auszustatten, darin sahen sie ihre Lebensaufgabe. Erst nachdem an die Stelle des alten Cantus choralis die Volksmelodie trat, wurden sie auf das neue

Element geführt und sie schenkten ihm eine grössere Aufmerksamkeit, so dass dann erst der Choral und das Kunstlied unter ihren Händen Ausbildung erlangen konnte.

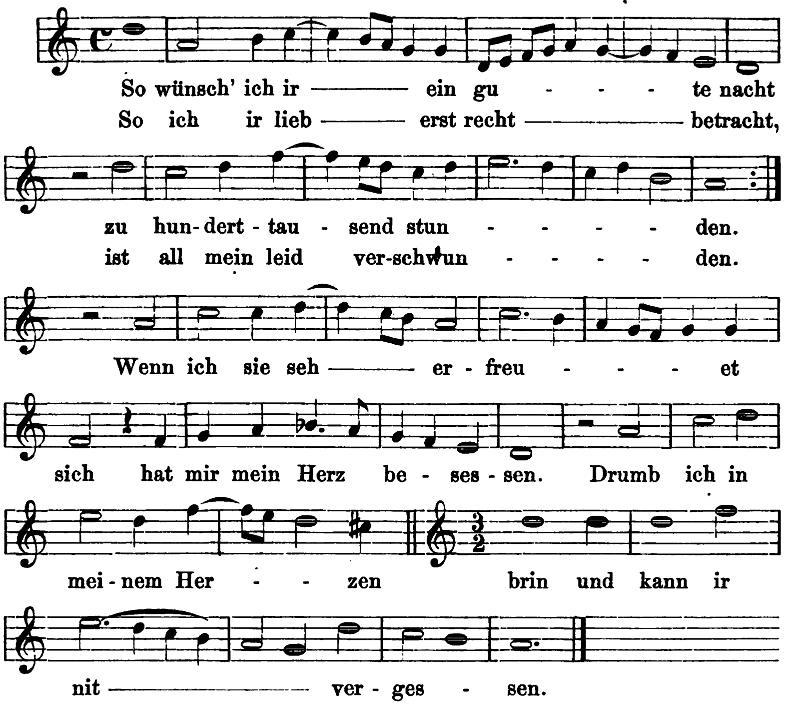
So gewinnt das gesammte Material erst die Möglichkeit, das Leben der Phantasie und des Gemüths stetig entwickelt oder sprungweis unvermittelt, wie es sein Zustand erheischt, zu offenbaren. Dieser Process erfolgt indess natürlich nicht plötzlich. Lange klingt durch das Volkslied noch das alte System hindurch, aber meist auch schon die Puncte bezeichnend, von denen aus es erschüttert werden sollte. In grosser Reinheit ist noch in folgenden zwei Melodien die phrygische Tonart erhalten:



Wären die Kirchentonarten einer Entwickelung fähig gewesen, so musste diese auf dem Wege gefunden werden, welche das nachstehende Lied, das wir der Liedersammlung von Georg Forster[1] entnehmen, einschlägt.

1. „Ein Ausbund guter alter und neuer Teutscher Liedlein." 1539 begonnen und in fünf Theilen und in mehrfachen Ausgaben fortgesetzt. Th. I, N° 130.





Die Melodie bewegt sich ganz innerhalb des alten Systems, aber mit einer Freiheit und einem Ebenmaas der Glieder, welche diesem ganz fremd ist. Jede Reimzeile wird durch die Melodie in zwei Hälften getheilt, die sich gegenseitig ergänzen und deren jede besonders dadurch energisch zusammengehalten wird, dass sie in der Syncope Tact 2, Tact 3 u. s. w. einen Mittelpunct erhält, und indem nun jede dieser Halbzeilen energisch nach diesen Puncten hindrängt und durch die Macht des Rhythmus die Halbzeilen zu Ganzzeilen, und diese wiederum zu Halb- und Ganzstrophen zusammengefasst werden, stellt sich hier schon die Liedform in ihren Grundzügen fest. Die sorgliche Herausbildung kleiner Glieder und ihre symmetrische An- und Unterordnung ist das Wesentliche dieser Form. Jenes Lied giebt aber auch den vollgültigen Beweis, wie wenig diese melodische und rhythmische Gliederung noch geeignet war, die Form zu plastischer Anschaulichkeit herauszubilden; dass vielmehr erst jene harmonische Wechselwirkung eintreten musste, um das vollkom-

men herzustellen. Es geschieht dies am frühesten in jenen Liedern, die unmittelbar am gesunden, kräftig pulsierenden Leben erzeugt sind, die eine gewisse Gluth der Sinnlichkeit zeigen. Obenan stehen natürlich die Liebeslieder. Sie, als der unmittelbarste Ausdruck des erregten Gemüths, sind früh schon von einer bezaubernden Anmuth der Form und von gewinnender Wahrheit des Ausdrucks.

Das nachstehend mitgetheilte Lied ist der Sammlung von Johann Ott[1] entnommen. Beide Sammlungen von Forster und Ott sind die wichtigsten Quellen für die Volkslieder-Melodien.

Georg Forster's Sammlung erschien in ihrem ersten Theil: „Aussbund guter alter und neuer teutscher Liedlein," 1539 bei Petraius zu Nürnberg. Der zweite Theil daselbst 1540, und die drei letzten Theile und eine neue Ausgabe erschienen in der Zeit bis 1556 bei Johann von Berg und Ulrich Neuber. Er schöpfte aus zwei ältern Sammlungen: die eine „in der kaiserlichen und des heilgen reichs Stadt Augsburg durch Erhart Oeglin getruckt, und volendt am neunzehenden Tag des Monats Julie von der Geburt Christi, unseres lieben Herrn in dem xv hundersten vnd zwelftem jare"; die andern „getruckt zu Meintz durch Peter Schöffern, vnd volendt am ersten Tag des Mertzen anno 1513". Ueber den Zweck dieser Sammlungen sprechen sich sowol Georg Forster als auch Johann Ott in der Vorrede aus. Bei jenem heisst es: „Wiewol mich aber vil guter freund / vnd liebhaber der edlen Musik / solche Liedlin in truck zu geben gebeten / welchs ich mich offt vnd dick gewidert / vnd abgeschlagen / vrsach dieweil solch Liedlin zum meisten teil etwas alt / darumb sie dann bey vilen (die nicht ob sie gut / sondern ob sie new sein fragen) mochten gering geacht werden. Yedoch hab ich jenen solches letztlich nit können abschlagen. Erstlich darumb / das der alten rechten Teutschen Componisten Liedlein / so schier (wann ichs sagen dörfft / nach laut des Sprichworts) noch am besten sein / sambd zwen Meistern / welche zum meysten teil mit der Music aufgezogen / vmbgegangen vnd jr leben damit beschlossen / gantz vnd gar vergessen. Vnd dargegen an jr statt vil vngereumbter newer Composition gebraucht werden. Zum andern / das ich diese ehrliche vnd liebliche kunst / bey den schlechten Musicis / so

1. Hundert und fünfftzehn guter neuer Liedlein. Nürnberg, 1544.

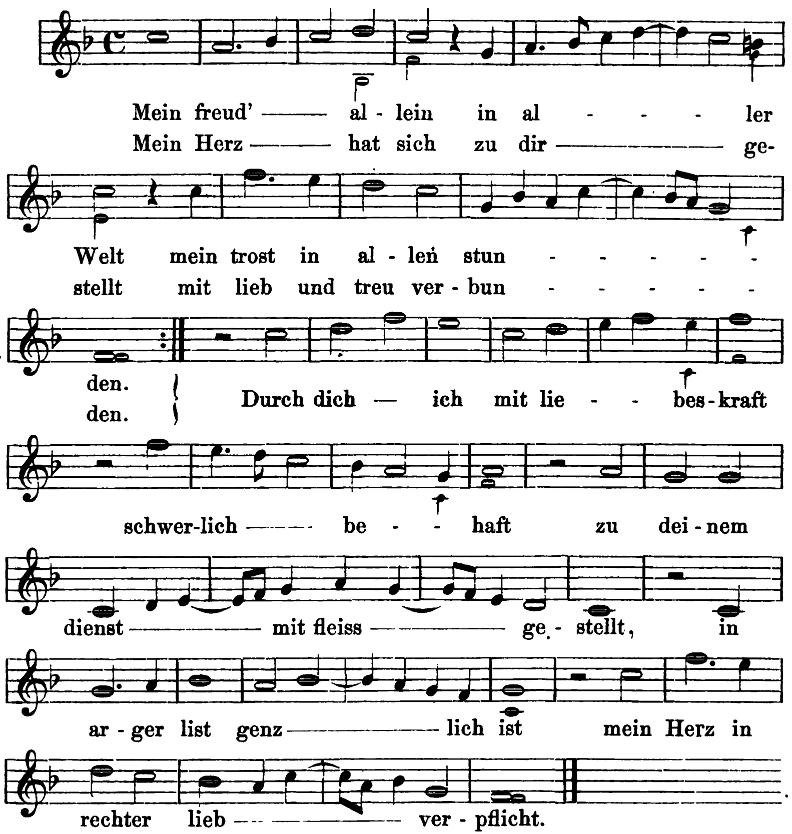


nicht allzeit geräth / köstlich Motetten / Psalmen / oder dergleichen kunststück zu singen / meist mit diesen schlechten Liedlin helffen erhalten vnd fürdern. Sonderlich dieweil bey allen frohlichkeiten vnd kurtzweilen gebrauchlich / frische teutsche Liedle zu singen oder auff den Instrumenten zu üben / durch welches dann viel vnnützes geschwetz / zu trinken / vnd andere laster verhindert werden / wie ich dann oft vnd dick von einem theuern man gehört / das er vnter allen kurtzweilen / damit man die Zeit zu vertreiben fürhelt / kein gottlicher ehrlichere vnd schonere wist / dann die edel Music.“ Und Johann Ott sagt in der angeführten Ausgabe: „Ich hab yetzt zum dritten mal wider deutscher gesang ein gute anzal bekommen vnd in truck bracht / nit allein darumb / dass solcher sang wert ist / das er vnter die leut komme / und bey den leuten bleyben sol / da sonst / wo der truck nit war / solches vnd anders sich verlieren würde / Sonder auch der vrsach halb / das damit der jugend gedient würde / welche zu unsern zeiten seer vil vrsach hot / das sie mit zechen / spielen vnd anderm ergerlichem vnd vnehrlichem fürnehmen / in allerley unart gerett. Denn sie kann nit müssig sein noch feyren. Darumb wo sie mit ehrlichen nutzen vbungen die zeyt nit hinbringt / geht sie mit vnehrlichem schedlichem Ding vmb / vnd suchet jr kurtzweil. Nun ist aber die Music ye vnd ye / bey gelerten ehrlichen leuten dazu brauchet worden / das sie ergetzlichkeit bringen / vnd die menschen sol frölich machen / wie es denn natürlich ist / vnd wir an jungen Kindern sehen / wenn man sie stillen vnd zufrieden machen wil / das man ihnen singet / vnd sie gern zuhören / vnd damit einschlaffen. So nun solches das schlechte singen thut da kein kunst bey ist / wie vil mehr werden die herzen mit der Music auffgemuntert vnd wacker gemacht / das man nie in hauffen schreyet / sondern nach der kunst die stimm füret vnd jr vil zugleich mit vngleichen stimmen / dennoch ein feinen consonant machen / das es wol lautet / lustig vnd fröhlich zu hören ist / vnd selbst die singen jr freud vnd lust an solchem zusammensingen haben.“ Die Flugblätter, wie die so häufig werdenden geistlichen Umdichtungen[1], enthalten meist nur den Text, die Melodie als bekannt voraussetzend. Einige andere Sammlungen erwähnen wirnoch später.

---

1. Gassenhawer, Reuter- und Bergliedlein, christlich moraliter vnnd sittlich verendert, damit die böse ärgerliche weise, vnütze vnd schampare Liedlein, auff den Gassen, Felde, Häusern vnnd anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchte, wenn man Christliche,





Die kleinen Noten sollen den Modulationsgang in den Schlussfällen der Reimzeilen andeuten, und es wird keines weitern Nachweises bedürfen, wie die Angelpuncte dieses reizenden Liedes nur Tonika, Dominant und Unterdominant bilden, und wie die vier ersten Strophen nur dadurch zu einem einheitlich geschlossenen ersten Theile werden, dass die erste Zeile nach der Dominant moduliert und die zweite nach der Tonika zurückgeht, wie ferner in derselben Weise die nächsten vier Zeilen zu einem zweiten und die letzten endlich zu einem dritten herausgebildet werden.

---

gute nütze Texte vnd wort darunter haben könnte. Durch Herrn Heinrich Knausten, der Rechte Docter und Keyserlichen gekrönten Poeten etc. Cum Privilegio Imperiali. Zu Franckfort am Meyn, 1571. — Oder:

Nye Christlike Gesenge vnde Leder vp allerley ardt Melodien, der besten olden, Düdschen Leder. Allen frommen Christen tho nütte. Ny erstlick gemaket vnde in den Druck gegeuen dörch Hermanum Vespasium, Predyer tho Stade. P. K. 1571. — Und:

Christliche Reuter-Lieder. Gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern, Freiherrn zu Wienenberg vnd Beiselstein.

Nach Art der damaligen Empfindungsweise, die sich an gewissen Worten festhält, werden auch hier einzelne besonders hervorgehoben, so, was früher schon erwähnt wurde, das erste Wort und, eine Reminiscenz an die Kirche, die vorletzten Silben der bemerkenswerthen Schlussreime, und in reizenden Melismen giesst sich wiederum über einzelne Silben die ganze Wonne der Empfindung aus. Namentlich diese Stellen lassen auf das hohe Alter dieser Melodie schliessen. In jener Zeit der Erfindung der Sequenzenmelodien und der, welche ihr am nächsten liegt, bedarf das Volksempfinden noch dieser Melismatik; später beginnt sie immer mehr einer concisern Gestaltung zu weichen, und wir dürfen alle die reich melismatisch verzierten Volksmelodien in die frühesten Zeiten des Volkslieds versetzen. Ein bedeutsamer Fortschritt in der Construction des Liedes gegen die früheren liegt auch in der theilweisen Wiederholung des ersten Theils am Schluss des Ganzen. Es ist dies keine Armuth der Empfindung, sondern die nothwendige Consequenz der Formvollendung. Die in symmetrischer Anordnung erfolgende Wiederkehr einzelner Glieder erhöht die Kunstgestaltung, und es liegt dies so im natürlichen Instinct des Volkes und überhaupt des schaffenden Geistes, dass dieser, selbst ohne den Einfluss der Tanzweise, bei welcher jene Anordnung mehr äusserlich nothwendig erscheint, darauf führen musste.

Bedeutsamer noch tritt dieser Fortschritt in der Formvollendung an dem nachstehenden Liede (*a*), hervor. Hier correspondieren die erste und dritte, und die zweite und vierte, die letzte von je zwei ihrer Stellung dem Ganzen nach umgebildet, und die getreue Wiederholung der dritten und vierten Zeile am Schluss vollendet die in architectonischer Geschlossenheit symmetrische Anordnung der Form, und sie ist maassgebend geworden und geblieben für alle Jahrhunderte.

Das Vollendetste in dieser Beziehung ist das nachfolgende Lied (*b*). Hier sind drei vollständig selbständig ausgebildete Partien, das eigentliche Lied; das: „O mein! o mein!“ und der Refrain, zu einem wahrhaft reizenden Gebilde in einander gewebt.

a.





Nicht minder vollendet in der Form ist meist auch das Jägerlied, das ja fast immer zugleich Liebeslied ist, und daher steht es diesem auch an Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks nicht nach. Wol zeigen alle diese Volkslieder eine gewisse Uniformität der Stimmung. Allein nichtsdestoweniger machen sich

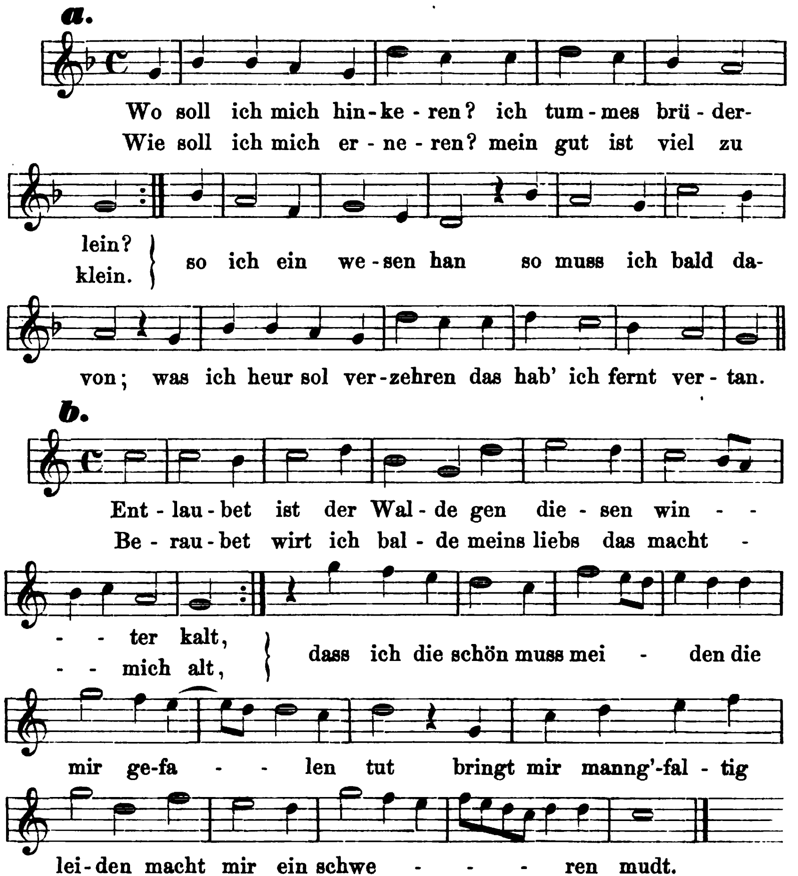
doch bei einzelnen schon characteristische, durch Ort, Zeit und Art ihrer Entstehung bedingte Unterschiede geltend. So entzückt das Jägerlied durch die Sinnigkeit und den frischen, fröhlichen Zug, der wie Waldluft das Ganze durchweht, und man vermeint Hornsignale zu vernehmen, während im Schäferliede der Ton der Schalmei, im Fischerliede das Rauschen des Wassers hindurchklingt.

Dieser harmonische Gestaltungsprocess wurde namentlich durch die zweistimmige Darstellung des Volksliedes, wie sie uns in den „*Bicinia*" begegnen, gefördert. Die zweite Stimme discantisiert jetzt nicht mehr wie früher, sondern sie setzt sich aus den wesentlichsten harmonischen Intervallen zusammen und stützt sich vornehmlich auf die Dominantbewegung. Ein Beispiel aus den *Bicinia, Vitebergiæ ap. G. Rhau, 1545*, wird genügen, dies darzuthun.



Ungleich schwieriger ist es, das Gesetz der rhythmischen Gestaltung herauszufinden, namentlich in jenen früheren, melismatisch reicher ausgestatteten Liedern. Hier scheint sich auch entschieden der Einfluss der reich ausgebildeten Sprachmetrik des früheren Volksliedes geltend zu machen; aus dem Wesen der musikalischen

Rhythmik würde sich manches gar nicht erklären lassen. So ist die Verlängerung des ersten Tons jedes Liedes auf dasselbe rhythmische Gefühl zurückzuführen, das die ältere Sprachmetrik bestimmt, der ersten Silbe, gleichviel ob kurz oder lang, mit wenig Ausnahmen den Hoch- oder Hauptton zu geben. Andrerseits lassen sich auch mancherlei Freiheiten namentlich in den ältern Volksliedern aus dem Bestreben erklären, den Rhythmus in grosser Mannichfaltigkeit zu gestalten; so lange man den grossen Reichthum der verschiedenen Darstellungsweise unserer Metra nicht kannte, war es das natürlichste Mittel, diese Mannichfaltigkeit durch Mischung verschiedener Metra zu erreichen. Ferner ist anzunehmen, dass die im Alt- und Mittelhochdeutschen häufig vorkommende Silbenverschleifung auf die Triole und möglicher Weise auch auf den so häufig vorkommenden Wechsel der Dreitheiligkeit mit der Zweitheiligkeit führt. Schon im Kirchengesange sahen wir zeitweise das zweitheilige Maas mit dem dreitheiligen wechseln, wo sich das Ganze in gehobenerer Stimmung darlegen sollte. Am Schluss einzelner Sätze werden auch zwei $^3/_1$ Tacte in drei $^2/_1$ Tacte verwandelt, was in der Regel durch geschwärzte Noten (Hemiolen) angezeigt wird. Ferner bemerkten wir, dass die deutschen Tänze, welche zweitheiligen Tact zeigen, mit einem Satze im dreitheiligen Tact enden, und wir fanden dafür einen mehr äussern Grund. Das Volkslied dagegen mischt die Tactarten in einer einzigen Strophe zu einem ganz wunderbar belebten rhythmischen Spiel. So in den nachfolgenden zwei Liedern. In dem ersten ist, streng durchgeführt, jede Zeile weiblicher Endung im zweitheiligen, und jede Zeile männlicher Endung im dreitheiligen Zeitmaass behandelt, und gerade dies Lied dürfte ein vollgültiger Beweis sein, wie mächtig noch die alte Sprachmetrik im Volke lebendig war. Noch wunderbarer ist das nachfolgende Lied rhythmisiert; fast bis zur Unordnung mannichfaltig, aber dennoch mit feinem Sinne geregelt. Wiederum sind es die männlichen und weiblichen Reime, welche rhythmisch unterschieden werden; jede einzelne Tacteinheit ist vollständig bestimmt ausgeprägt, und alle werden durch die im Grossen gestaltende Kraft des Rhythmus zusammengehalten, aber innerhalb desselben entwickelt sich fast jede in characteristischer Selbständigkeit, eine Erscheinung, der wir noch in unserer, an anderweitigen Darstellungsmitteln so reichen Zeit begegnen.

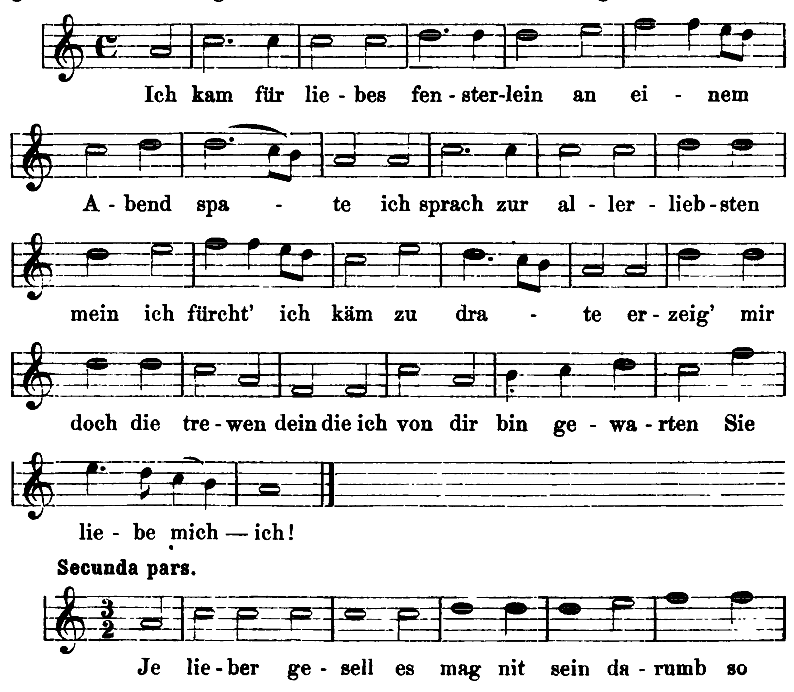


Namentlich auf die rhythmische Weiterbildung des Volksliedes wurden das epische Volkslied, das Tanzlied, der Marsch und das religiöse Volkslied, der Choral, einflussreich. Die epische Poesie ist im Volke nicht abgeblüht, sie hat nur ihren Inhalt und demgemäss ihre Form mehr lyrisch umgewandelt. Es sind jetzt nicht mehr die Heldenthaten des Volkes oder einzelner hervorragender Männer der Vergangenheit, die besungen werden, sondern es sind erträumte oder wirklich erlebte Ereignisse, die in Reim und Ton dargestellt werden. Die Lyrik des Volkes ist eben so bedeutend, dass sie sich zu bestimmten objectiven Vorgängen verdichten, dass sie sich episch ausbreiten muss. Der Hintergrund des jetzigen epischen Volksliedes ist aber nicht mehr die Geschichte der Welt oder des einzelnen Volkes, sondern die Geschichte des Herzens,

in der Regel zweier, „die nicht zusammenkommen können", oder die bei einander waren und die ein herbes Geschick trennte. Für diese Lieder wird der musikalische Vortrag von Bedeutung. Die Erzählung ist selten ruhig und gleichmässig. Das Volkslied skizziert meist nur und hält sich bei Nebensächlichem oft ungebührlich lange auf, über das Thatsächliche leichter hinweggehend, weil ihm eben die Darstellung der Stimmung näher liegt, als die der Thatsachen, durch welche diese hervorgerufen wird. Hier nun is es mehr, als in andern Liedern Aufgabe der Musik, zu vermitteln, Lücken und Gedankensprünge auszufüllen, indem es die einzelnen Momente der Erzählung heraushebt und die nur äusserlich anklingenden einheitlich zusammenfasst. Dies und der erzählende Ton führt das epische Lied früh zu knapper, innerlich und äusserlich abgerundeter Form der Melodie, ohne jene Ausschreitungen, welche das lyrische Lied sich oft erlaubt, und in denen allerdings auch ein Hauptreiz derselben liegt. Die Melodien der epischen Lieder schmiegen sich bald so eng dem Wortrhythmus an, dass sie sämmtlich ein ziemlich unterschiedloses Gepräge erhalten, ohne dabei jenen eigenthümlichen Balladenton zu treffen, den erst die spätern Meister fanden. In diesen Liedern namentlich ist häufig der Refrain angewendet. Dieser hat meist mit der sprachlichen Darstellung so wenig gemein, dass man ihn von ihr lostrennen muss, um diese unzerstückt zu erhalten.

Er zeigt sich schon früh und war unzweifelhaft von dem Responsoriengesange der Kirche angeregt. Wie hier der Kirchenchor dem Liturgen mit mehr sentenzenhaften Gesängen antwortete, so das Volk dem Vorsänger, zunächst durch Wiederholung der letzten Worte oder der Schlusszeile, bis sich dann jene, durch das ganze Lied verwebten feststehenden Formeln herausbildeten, in denen die Grundstimmung zu einer kurzen Sentenz zusammengefasst ist, und welche dem eigentlichen Liede dann selbständig gegenübertritt. Dass es in den ersten Jahrhunderten des Volksgesanges, nach Einführung des Christenthums, jene kirchlichen Rufe: „*Kyrie*" und „*Christe eleison*" sind, welche als feststehende Refrains benutzt werden, ist bereits erwähnt worden; das spätere Volkslied entwickelt darin eine grosse Mannichfaltigkeit. Weil ihm, namentlich in den erzählenden Liedern der kurzathmige Bau der Strophen einen zu engen Rahmen gewährt für den Erguss der Stimmung, so erweitert es denselben durch Einschiebung solcher Refrains.

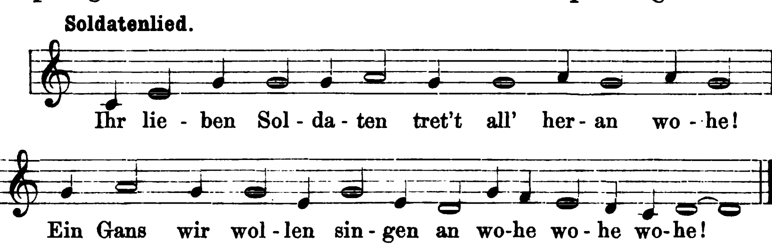
Von noch tiefgreifenderer Bedeutung für die rhythmische Gestaltung des Liedes mussten die Tanzlieder werden. Sie wurden zum Tanze gesungen und mussten sich daher eng dem Tanzrhythmus anschmiegen. Dieser aber suchte, weil er die Tanzschritte regelt, früh eine gewisse Gleichmässigkeit zu erlangen. Ausschreitungen oder Formerweiterungen sind hier der Musik noch weniger gestattet, als im epischen Liede; dies muss sich vielmehr eben so genau dem Tanzrhythmus fügen, wie der Instrumentaltanz. Vor allen andern zeigen die niederländischen Tanzlieder diese Construction. Die in der Antwerpener Sammlung „Souter Liedkens" in „Het ierste musyck boexken" und „Het derde" mitgetheilten Bergreihen und Tanzmelodien sind ausnahmsweise so gestaltet. Wie schon erwähnt wurde, ist der Wechsel des zweitheiligen Maases mit dem dreitheiligen am Schluss vieler Lieder, gleichfalls durch den Tanz, heimisch geworden. Eine der wunderbarsten und feinsten solcher Gestaltungen zeigt nachstehendes Zwiegespräch zweier Liebenden, in welchem die ziemlich treue Wiederholung des eigentlich zweitheiligen Liedes im dreitheiligen Maase von eigenthümlich drastischer Wirkung ist:





Aehnlich wie mit dem Tanzliede verhält es sich mit den Marschliedern, die ja unter gleichen Voraussetzungen entstehen. Die Marschform wurde in den Kriegsjahren ausgebildet, und das Marschlied muss ihr sich fügen. Bei der Tonarmuth der damaligen Militairmusik konnten diese Lieder nur noch rhythmisch bedeutsam werden. Namentlich gilt dies von den, auf „Signale" und „Trommelstückchen" gedichteten Liedern. Die Melodie des nachfolgenden Liedes, einem Flugblatt von 1641 entnommen, ist ursprünglich unzweifelhaft ein Horn- oder Trompetensignal:

Soldatenlied.



Ganz ähnliche Bedeutung gewannen endlich auch jene schalkhaften und die derben Lieder, an denen namentlich das sechzehnte Jahrhundert so reich war. Die ganze Derbheit des deutschen Naturells, die meist mit Gemüthstiefe gepaart ist, klingt aus den Landsknechts- und Reiterliedern, den Wein- und Schmauseliedern, und zwar meist so, dass die Poesie nur zu häufig vollständig in den Hintergrund tritt. In ihnen gilt es ja meist nicht mehr,

auszusprechen, was das Herz bewegt, sondern nur einen Tummelplatz für die ungezügeltste Laune zu gewinnen. Die Vorgänge des niedern Lebens werden besungen und mit einer Treue dargestellt, die häufig an Brutalität grenzt, und die Musik nimmt willig und mit grosser Entschiedenheit an dieser Darstellung den ausgedehntesten Antheil. Jene Versuche von Jannequin, Vorgänge des äussern Lebens darzustellen, werden sehr allgemein. So wird an einem von Georg Forster in „der ander Theil frischer Liedlein" (N⁰ 31) mitgetheilten Lied von der Jagd, das „uff wuff" und Büchsenknall und Jägerruf ganz treu nachgeahmt, und namentlich im zweiten Theil scheint die ganze Meute losgelassen zu sein. Daneben finden sich in der genannten Sammlung ganz ergötzliche Parodien der Litanei und der kirchlichen Intonationen. Drastischer noch waren die Martins- und Schmausslieder, in denen das Gikgak der Gänse eine Hauptrolle spielte[1]. Eben so toll geht es oft in den Landsknechtsliedern her, und das sechzehnte Jahrhundert hat das Lied namentlich nach dieser Seite mit Vorliebe weiter geführt und damit seinen Verfall beschleunigen helfen, denn überall, wo das Kunstwerk nur auf drastische Wirkung berechnet wird, leiden Inhalt und die künstlerische Form gleichmässig.

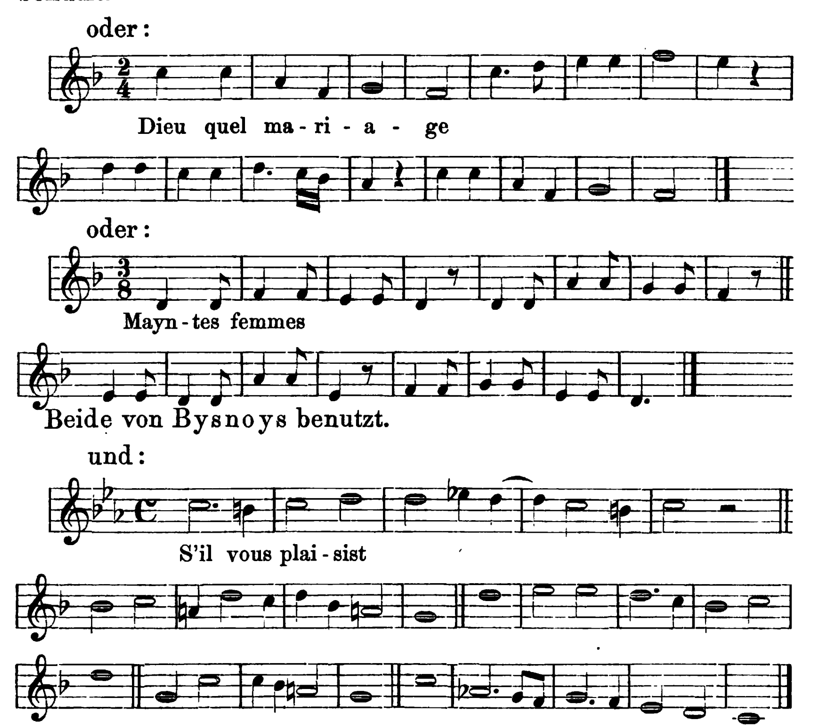
Ausser in Deutschland blühte das Volkslied namentlich auch in Frankreich. Nicht nur von jenen bereits erwähnten Romanciers und Troubadours, sondern auch im Volke selbst erhielt sich die Lust am Gesange, und wir fanden, dass namentlich einige französische Volksweisen gern von den kirchlichen Tonsetzern als Cantus firmus ihren contrapunctischen Arbeiten zu Grunde gelegt wurden, wie:



1. Vergl. „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung," p. 38 u. Notenbeil. 16.



Von Dufay, Busnoys, Brumel, Delarue, Josquin, Tinctor, Morales, Palestrina und Carissimi als Cantus firmus benutzt.



Eine Anzahl französischer Volkslieder enthält auch die Sammlung Rottenbach's[1]; eben so die erwähnte von Joh. Ott in mehrstimmiger Bearbeitung von Richafort, Gombert, Gréquillon, Verdelot und Robertus; ferner auch: *Bicinia Gallica, Latina, Germanica ex præstantissimis Musicorum etc. Vitebergæ apud Gregorium Rhau, 1545.* Der zweite Theil dieser reichhaltigen Sammlung enthält Chansons von Certon, Mornable, Manchicourt, Jacotin, Claudin, Mittantier, Layolle und Brugier. Reichhaltiger noch sind die spätern Lautenbücher, wie: *Thesaurus Harmonicus divini. Laurencini Romani, etc., per Joannem Baptistam Besardum. Coloniæ Agrippinæ, 1603*, und: *Florilegium omnis fere generis cantionum, etc., per Adrianum Denss. Colonia Agrippinæ, 1594.*

1. Bergkreyen auff zwo Stimmen componirt sammt etlichen dergleichen frankreichischen Gesänglein. Nürnberg, J. von Berg und Ulrich Neuber. 1551.



Ueber den Stand des Volksliedes in Italien und England fehlen bestimmtere Nachrichten. Doch beweisen die zahlreichen Lieder, welche in jenen Lautenbüchern Aufnahme fanden, dass namentlich in dem erstgenannten Lande der Volksgesang in Blüte gestanden hat. Kein Land der Erde und wol kaum eine andere Sprache der Welt dürften in ähnlicher Weise alle Bedingungen für eine rechte Gesangsentfaltung in dem Maasse erfüllen, wie jene blühende Halbinsel und ihre klangvolle Sprache. Allein gerade diese Eigenthümlichkeit der Sprache und des Landes wie der Leute mögen auch verschulden, dass der Volksgesang keine weitere Bedeutung erlangen konnte. Mit dem weltlichen Gesange bricht in Italien die Gewalt des absoluten Tons, die rein sinnliche Wirkung des Klanges mit solcher Macht hervor, dass die eigentlich künstlerische Gestaltung allmälig verloren geht. Die italienischen Volkslieder zeigen selten jene innere mit Bewusstsein und Consequenz erreichte Geschlossenheit der Form des deutschen Volksliedes. Die Bestrebungen der sogenannten *cantori a liuti* sind daher auch ohne eigentliche Bedeutung geblieben. Jene Lust am blossen Gesange löst zunächst die grossartige Würde des alten römischen Styles auf in liebliche Anmuth (die neapolitanische Schule) und verliert sich dann in der mehr rohen Materie. Andrerseits bildet sie dann wiederum ganz naturgemäss jene Formen, welche von früh an schon auf Wirkung, auf Erregung der Massen gerichtet sind, die dramatischen Formen in ihren Anfängen heraus, und überliefert diese dann an Deutschland, damit sie hier erst die echt künstlerische Ausgestaltung erhalten.

Spanien, Norwegen und Schweden, Irrland und Schottland, Russland, Polen und fast alle übrigen Länder Europa's haben einen mehr oder minder reichen Vorrath von characteristischen Volksliedern, allein sie können uns hier nicht weiter beschäftigen, weil sie wol in einzelnen Meistern, nicht aber im Grossen und Ganzen bedeutungsvoll, auch selbst nur für die Musik der einzelnen Länder geworden sind. Schweden, mit seinem ausserordentlichen Reichthum von wunderbar poetischen Volksliedern, hat seine Musik ausschliesslich nach deutschem Muster gebildet. In England blühten nur bis ins sechzehnte Jahrhundert Contrapunctisten, die in den Schulen des Continents gebildet waren, und mit diesem Jahrhundert schon werden ausschliesslich fremde Elemente einheimisch.

Das französische wie das italienische Volkslied erlangten so entschieden Einfluss auf die nationale Gestaltung der Musik; die deutsche und zum Theil auch die belgische Volksweise wurden dagegen die mächtigsten Factoren der ganzen neuen Musikweise, welche sich jetzt entwickelte.

Diese selbst aber bleibt natürlich wiederum nicht ohne ganze directe Einwirkung auf die Entwickelung der Melodie des Volksliedes. Indem die Musikpraxis sich der neuen rhythmischen, harmonischen und melodischen Elemente bemächtigt, welche das Volk ganz instinctiv zu Tage förderte, und sie in ein System zu bringen versucht; indem sie das neue Material sichtet und sich einlebt in die geheimnissvolle Macht desselben, gelangt sie zu jener freien und durchdachten Technik, welche den musikalischen Ausdruck nicht mehr nur als ein unbewusstes Naturproduct, sondern als wolgeformtes und durchdachtes Kunstwerk erscheinen lässt, und dies wird wiederum rückwirkend auf das Volkslied. Es schliesst sich ihm nach Form und Inhalt immer mehr an und verliert allmälig das Naturwüchsige seiner Erscheinung. Schon im Reformationszeitalter beginnt das Volkslied in seiner ursprünglichen Gestalt daher abzusterben und zwar namentlich unter dem Einflusse des Chorals. Wir werden erst im nächstfolgenden Capitel nachzuweisen haben, wie der Choral zu allermeist aus dem Volksliede sich entwickelte; nachdem er allgemein wird, beginnt er bereits das Volkslied zu beeinflussen.

Es ist viel darüber gestritten worden, ob der Choral quantitierend oder nur accentuierend rhythmisch zu singen sei, und es kann nicht in unserer Absicht liegen, den Streit von neuem aufzunehmen. Wir erwähnen hierüber nur so viel als zum weitern Verständniss unserer Darstellung der Entwickelung des Volksliedes nothwendig ist. Wir halten den nur accentuierenden Rhythmus, weil er der natürlichste ist, für den Massengesang ungeschulter Sänger als einzig durchführbar. Dabei ist er entschieden der würdigste. Der gemischte Rhythmus der Volksmelodie ist viel zu erregt und sinnlich reizvoll, um als Ausdruck religiösen Gemeingefühls gelten zu können. Nun wollen wir durchaus als wahrscheinlich gelten lassen, obgleich wir eher Zeugnisse dagegen als dafür anzugeben wissen, dass nicht nur die geschulten Sängerchöre, sondern auch die Gemeinden einzelne, aus dem Volksgesange entlehnte Choräle quantitierend rhythmisch sangen,



weil die Melodien in dieser Gestalt im Volke vorhanden waren; allein es war ebenso nothwendig, dass sich diese nach und nach mehr der alten gregorianischen Gesangsweise näherten, dass sie ihres bunt weltlichen rhythmischen Schmucks sich entledigten. Hierbei wirkte der Umstand fördernd mit, dass die Melodie in die Oberstimme tritt.

Es lag ganz im Sinne der alten Kirche und des alten gregorianischen Gesanges, den Cantus firmus in den Tenor zu legen. In der protestantischen Kirche sollte die Gemeinde mitsingen, und die Melodie musste daher derjenigen Stimme übertragen werden, in welcher sie am bedeutsamsten heraustritt. Dadurch aber gelangt sie in ein entschieden anderes Verhältniss zur Harmonie. Es werden jener Geschäftigkeit der Setzer, die Melodie unter einem verkräuselten Contrapunct zu verbergen, Schranken gesetzt; die Harmonie schmiegt sich ihr bald mehr homophon, nur accordisch ausgeprägt an, und nimmt dadurch erst entscheidenden Antheil an der Herausbildung des Versgebäudes.

Auf die Melodiebildung wurden ferner die metrischen Versuche dieses Jahrhunderts direct von wesentlichem Einfluss. Sie beginnen mit Nachahmung klassischer Metra. Das metrische Absingen lateinischer Gesänge gehörte zu Schulübungen bis in das siebzehnte Jahrhundert, und bereits im Anfange des sechzehnten oder noch früher erschien zu Augsburg bei Gerhard Oglin ein Werk:

> „Melopöien oder vierstimmige Harmonien über die 22 Geschlechter heroischer, elegischer und lyrischer Maase, sowie kirchlicher Hymnen",

und um das Jahr 1534 bei Simon Minervius ein ähnliches Werk von Ludwig Senfl, und vier Jahre später ein anderes von Benedict Ducis.

Das Wort gelangt wieder zu grösserer Bedeutung, und wenn auch alle diese Arbeiten zunächst keinen directen Bezug auf das Volkslied haben, so konnten sie doch nicht ohne Einfluss auf die Weiterbildung desselben bleiben. Mit den Producten der neuen Principien überkam das Volk diese selbst, und wenn sie ihm auch nicht bewusst wurden, auf seine schöpferische Thätigkeit konnte der Einfluss nicht ausbleiben, um so mehr, als die neue Weise in den Cantoreien und Kirchenchören eifrig gepflegt wurde. So verliert das Volkslied allmälig seine tonreiche Melismatik und

seinen mannigfaltig zusammengesetzten Rhythmus; damit freilich aber auch zugleich viel von seinem Zauber, gewinnt dagegen präcisere Form und prägnanteren Ausdruck.

Wol unterscheiden sich auch in den früheren Jahrhunderten die Wanderlieder von den Wein- oder Liebesliedern, und in den Jägerliedern namentlich entdeckten wir Züge einer eigenthümlicheren Characteristik, allein sie haben doch alle mehr einen uniformen Verlauf; aus allen spricht das, den verschiedenen Stämmen gemeinsame unbeirrte Naturgefühl. Jetzt beginnen die Volkslieder sich nicht nur nach Gauen und Wasserscheiden zu characterisieren, sondern Beruf und Handthierung klingen in das Lied mit hinein, geben ihm einen specifischen Character, und diese neue Phase bildet somit den naturgemässen Uebergang zum Kunstliede. Formell schliesst hiermit der Entwickelungsgang des Liedes eigentlich ab. Die Angelpuncte der modernen Tonart: Tonika, Dominant und Unterdominant, bilden jetzt die Grundlage des Liedes. Jene schon oft erwähnte Dominantwirkung erlangt die Bedeutung von Hebung und Senkung, und indem die Melodie diese Angelpuncte an die Reimschlüsse verlegt, und in der Regel direct, ohne die Umschweife melismatischer Phrasen auf diese Puncte losgeht, beherrscht jene harmonische Wechselwirkung die ganze Liedgestaltung.

Der Rhythmus schliesst sich zwar eng an das Sprachmetrum, allein da dies sehr einfach ist, Jamben und Trochæen, seltener Dactylen die in den einfachsten Zusammensetzungen erscheinen, so vermag der unendlich reichere musikalische Rhythmus sich in seiner ganzen Mannichfaltigkeit bei der Darstellung jener Metra zu entfalten. Dies geschieht weniger in den Liedern, welche durch ganz Deutschland gesungen wurden, als vielmehr in den Liedern einzelner Gaue und einzelner Stände, in denen eine grosse Mannichfaltigkeit des musikalischen Rhythmus herrscht. So sind die norddeutschen Lieder im Allgemeinen mannichfaltiger rhythmisiert, als die süddeutschen, wo die Lust am blossen Gesange, die sich am deutlichsten in dem „Jodler" der Tyroler und Schweizer oder den „Schnadahüpfln" der Baiern ausspricht, eine reichere Rhythmik nicht aufkommen lässt, während die mehr praktisch verständige Richtung des Nordens einer solchen geradezu förderlich ist. Auch nach den Ständen und den besondern Begebenheiten, unter denen die einzelnen Lieder entstehen, geordnet, zeigen sie eine wesentliche Verschiedenheit des Rhythmus.



Dass in den Soldatenliedern die Melodie häufig von ganz äussern Umständen abhängig erscheint, wurde bereits angeführt. Hiermit verliert das Volkslied schon den eigentlichen Boden. Jetzt ist es nicht mehr das unbeirrte Naturgefühl, was dichtet und singt, da es bereits durch andere äussere Einflüsse beherrscht wird, und dies dürfte auf den Hauptgrund führen, weshalb in einzelnen Ländern und in einzelnen Gauen Deutschlands das Volkslied länger in Blüte stand, als in andern. Ueberall, wo die Kunstmusik durch Kirchenchöre, Theater und fürstliche Capellen gepflegt, wo Opern und Oratorien, mit einem Wort Instrumental- und Vocalmusik geübt wird, da blühte das Volkslied früher ab und wurde durch das sogenannte volksthümliche Lied verdrängt. So haben Schweden und Norwegen, Lithauen, Ungarn und Russland heute noch einen weit grössern Schatz lebendig unter dem Volk fortlebender Volkslieder, als England und Deutschland, und in letzterem verlor sich in den Theilen Thüringens und Sachsens, in denen die Cantoreien, welche den Kunstgesang pflegten, in Blüte standen, das Volkslied früher als im Süden, im Westen und Osten, in Schlesien, den Rheinprovinzen und den Gebirgsgegenden Mitteldeutschlands, in denen der Kunstgesang nie so in Blüte stand, wie dort.

Zweites Kapitel.

Der Choral.

Auf den Boden der christlichen Lebensanschauung verpflanzt, gewinnt das Volkslied eine neue Form, es wird zum geistlichen Volksliede im Choral. Wol liefert der alte gregorianische Kirchengesang in seinen Hymnen, Prosen- und Sequenzenmelodien auch jetzt noch einen grossen Theil des neuen Gemeindegesanges, allein dieser wurde doch meist im Sinne des Volksliedes umgestaltet, so dass wir auch ihn durchaus als eine neue Form desselben betrachten dürfen.

Wir konnten bereits darauf hindeuten, wie aus den Prosen- und Sequenzenmelodien ausserhalb der Kirche schon ein geistliches



Volkslied emporzutreiben beginnt; zunächst allerdings mehr im Minnesange. Das zwölfte Jahrhundert aber brachte schon das echt volksthümliche:

„Christ ist erstanden“,

das zugleich als Schlachtlied diente. Die Thorner Chronik (1293 - 1394) berichtet, dass die Christen nach Erstürmung des festen heidnischen Hauses Kauen (1362) das Loblied sangen: „Christ ist erstanden!“ [1]

Ihm folgte im dreizehnten Jahrhundert das Pfingstlied: „Nun bitten wir den heiligen Geist“, und die Schiffer- und Wallfahrtsleis: „In Gottes namen varen wir“, deren Melodie auf Luther's: „Dies sind die heiligen zehn Gebot“, übergieng. Die Schlachtleis: „Christ der du geboren bist“, und eine Anzahl Marienlieder gehören gleichfalls in dieses Jahrhundert.

Einen Gemeindegesang in der Landessprache will man aber schon im elften Jahrhundert bei einzelnen Gemeinen in Böhmen und Mähren finden. Diese hatten überhaupt, abweichend von dem in der ganzen katholischen Christenheit geltenden *ordo romanus*, die Landessprache im Gottesdienst eingeführt, und es ist daher wol unzweifelhaft, dass sie auch in derselben sangen. Dass ihnen diese Abweichung Anfechtungen aller Art zuzog, ist ebenso unzweifelhaft. Indess wuchs ihre Zahl durch Einwanderung der Waldenser, und aus der endlichen Vereinigung mit den Anhängern von Johann Huss mag wol die grössere Gemeinschaft, die später unter dem Namen böhmisch-mährische Brüder welthistorische Bedeutung gewann, entstanden sein. Natürlich verfolgten die Brüder die kirchenreformatorische Bewegung in Deutschland mit grosser Freude und ordneten sofort Abgesandte an Luther ab, um eine Vereinigung zu Stande zu bringen. Obwol dies nicht gelang, blieben doch ihre Bestrebungen nicht ohne gegenseitigen Einfluss und namentlich fand die reformatorische Bewegung in Deutschland in den böhmisch-mährischen Kirchenliedern eine reiche Fundgrube für ihre eigenen derartigen Bestrebungen. Die Brüder waren von jeher eifrig bemüht, einen erbaulichen Kirchengesang anzustreben, und als Michael Weyss „die erste Sammlung verteutschter Gesänge der Brüderkirche, wie er versichert: „Gott dem allmächtigen und seiner Wahrheit zu Lob und Preis,

1. Choralkunde von G. Döring. Danzig, 1861, pag. 14.

Euch (den Brüdern) zu Trost und gemeiner Christenheit zur Lehr, dass männiglich erkenne, dass es anders, denn unser Widersacher fürgeben, bei uns gewesen und noch sey", gedruckt zum Jungen Buntzel in Böhmen durch Georgen Wylinschwerer Im Jar 1531", herausgab, erregte es mit seinen 130 Liedern und 111 beigedruckten Singweisen besondere Aufmerksamkeit in Deutschland, und Hans Variner, Buchdrucker zu Ulm in Schwaben, veranstaltete um 1538 und 1539 in seinem Verlage eine neue Auflage davon unter dem Titel: „Ein hübsch neu Christenlich Gesangbuch, darin begriffen die Kirchenordnung und Gesang, so nicht allayn etwan zur Landskron und Fullneck in Behmen, von der Christenlichen Brüderschaft der Bicarden, sonder yetzund auch an allen orten, da die wahrheit Jesu Christi klar, lauter vnd rain verkündigt vnd gepredigt wird, von den Christgläubigen gebraucht vnd täglich Gott dem allerhöchsten zu Ehren gesungen werden."

Weil die deutsche Uebersetzung Weysse's nach Ansicht der Brüder mehrfach Aergerniss durch Verbreitung von Irrlehren gab, so wurde er zu einer Revision veranlasst, an deren Vollendung ihn indess der Tod, der nach allgemeiner Angabe 1540 erfolgte, verhinderte. Die neue Ausgabe besorgte Johann Horn, einer der Aeltesten der Gemeine, unter dem Titel: „Ein Gesangbuch der Brüder in Behmen und Merhen, die man aus Hass und Neid Pikharden, Waldenser nennt. Von ihnen auf ein newes (sonderlich vom Sakrament des Nachtmahls) gebessert, und etliche schöne newe Gesang hinzugethan." Es fand eine grosse Verbreitung, so dass bis zum Anfange des folgenden Jahrhunderts mehrere Abdrücke davon erschienen.

Wie die deutsche Reformation aus dem alten Kirchengesange und vom Volksgesange Melodien entlehnte, so auch die böhmisch-mährische Kirche, und zwar ist die Anlehnung dieser an den alten gregorianischen Hymnus viel bedeutsamer, als in der deutschen Kirche. Bis ins sechzehnte Jahrhundert sind es nur sieben Hymnenmelodien, welche dauernd der evangelische Kirchengesang sich angeeignet hatte, während schon das von Michael Weyss herausgegebene Gesangbuch der böhmisch-mährischen Kirche jenen noch sieben, die Ausgabe von Horn wiederum vier und eine Ausgabe 1566 abermals fünf zufügt. Die Zahl der überhaupt verdeutschten Hymnen war indess schon im fünfzehnten Jahrhundert eine bei weitem grössere; namentlich war ein Mönch,

Johannes von Salzburg, in dieser Richtung unablässig thätig, und man schreibt ihm die Verdeutschung von nahe an dreissig Hymnen zu.

Auch Proben jener Mischpoesie, von zum Theil deutschen, zum Theil lateinischen Versen, finden sich schon in diesem Jahrhundert, wie „*In dulci jubilo*, nu singet und seind fro", „*Puer natus in Bethlehem*, dess freuet sich Jerusalem", und *Peter Dresdensis*[1] und Heinrich von Loufenberg, einer der letzten Minnesinger, waren namentlich nach dieser Richtung eifrig thätig. Auch einige deutsche Originallieder finden wir in diesem Jahrhundert, wie das Weihnachtslied: „Der Himmelkönig ist geboren von einer Mait", und das Marienlied: „Ave morgensterne, irleuchte uns mildiclich".

Allein die Haupterfolge in Einführung eines Gemeindegesanges knüpfen sich doch an Luther. Er selbst war ein viel zu eifriger Verehrer der edlen Musika, die, nach seinen eigenen Worten, „eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin ist, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, vernünftiger und sittsamer machet. Musika ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herz wieder zufrieden, erquicket und getröstet wird. Es ist kein Zweifel, es stecket der Same vieler Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik ergeben sind."

Daneben war er als Currendeschüler in den Schulen zu Mansfeld, Magdeburg und Eisenach in der Musik wol unterrichtet. Auch als Augustinermönch lag ihm die fleissige Ausübung des Gesanges ob, und die Musik ist nach den Zeugnissen der Zeitgenossen auch in seinen Kämpfen seine treue Begleiterin geblieben. In seinem Hause wurde bald eine Cantorei eingerichtet, und sein Zeitgenosse und Freund Joh. Walter bezeugt es „wahrhaftig, dass der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musik im Choral- und Figuralgesang grosse Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen und oftmals gesehen, wie der theure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geiste ward, dass er des Singens schier nicht müde und satt werden und von der Musika so herrlich zu reden wusste."

1. Eigentlich Peter Faulfisch, als Anhänger von Johann Huss 1412 aus Dresden vertrieben, starb er als Rector zu Zittau 1440.



Ueberall in Worten wie in seinen Werken bekundet er eine grosse Achtung für den alten ehrwürdigen Kirchengesang: „Viel Gesang in der Messe, sagt er, ist fein und herrlich vom Danken und Loben gemacht und bisher blieben, als das *Gloria in excelsis Deo — Et in terra pax*, das *Alleluja*, das *Patrem*, die *Præfatio*, das *Sanctus*, das *Benedictus*, das *Agnus Dei* — in welchen Stücken allen du nichts vom Opfer findest, sondern eitel Lob und Dank, darum wir sie auch in der Messe behalten. Und sonderlich dienet das „*Agnus*“ über alle Gesänge aus der Messe wol zum Sacrament, denn es klärlich daher singet und lobet Christum, dass er unsere Sünde getragen habe, und mit schönen kurzen Worten das Gedächtniss Christi gewaltiglich und lieblich treibt.“ Auch von einigen alten Hymnendichtern, z. B. des Ambrosius und des Prudentius, ist er voll des Lobes, wie er nicht minder von einigen Prosen und Sequenzen, wie *Victimæ paschalis laudes* oder *Grates nunc omnes*, höchlich erbaut ist. Noch in der 1523 erschienenen Schrift: „Von Ordnung des Gottesdiensts“, giebt er die Anweisung: „Die Gesänge in den Sonntagsmessen und Vespern lasse man bleiben, denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen“, und die in demselben Jahre erschienene: *Formula missæ et communionis* (von Paul Speratus ins Deutsche übersetzt) behält fast die frühere Ordnung der römischen Kirche, den *Introitus*, das *Kyrie eleison*, das *Gloria in excelsis*, das *Gradual*, von Sequenzen jedoch nur das *Grates nunc omnes*, das *Symbolum Nicænum*, das *Dominus vobiscum*, das *Qui pridie*, das *Sanctus*, das *Benedictus*, *Pater noster*, *Pax Domine*, *Agnus* und das *Benedicamus* bei.

Allein das folgende Jahr schon brachte hierin eine bedeutsame Umgestaltung. 1524 erschien, durch Luther hervorgerufen, eine Sammlung deutscher Lieder, acht Gesänge enthaltend, und am ersten Weihnachtsfeiertage desselben Jahres schon wurde mit Genehmigung des Churfürsten von Sachsen in der Pfarrkirche von Wittenberg der Gottesdienst zum ersten Male in deutscher Sprache gehalten. Im nächsten Jahre erschien Luther's Schrift: „Die deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes“, nach welcher nur das Kyrie der alten Liturgie noch beibehalten war, während alle übrigen lateinischen Gesänge nur in ihrer deutschen Umdichtung Aufnahme fanden.

Er übersetzte zu diesem Behufe eine Anzahl selbst, so das „*Media vita*“ (Mitten wir im Leben sind), „*Veni creator*“ (Komm,

Gott Schöpfer, heiliger Geist), „*Veni redemptor*" (Nun kommt der Heiden Heiland), „*A solis ortus*" (Christum wir sollen loben schon), „*Jesus Christus nostra salus*" (Jesus Christus unser Heiland), „*Da pacem*" (Verleih uns Frieden), „*Te Deum*" (Herr Gott, dich loben wir), „*Hostis Herodes*" (Was fürchst du, Feind Herodes scheu), „*O lux beata trinitas*" (Der du bist drei in Einigkeit).

Für diese verdeutschten Hymnen behielt er natürlich die ursprünglichen Melodien, mit etwa nöthigen, durch die neue Musikanschauungsweise bedingten Veränderungen bei. Namentlich werden die Schlüsse entschiedener der Strophe mit klingendem Schluss entsprechend herausgebildet. Das protestantische Gemeinelied, der Choral, folgt ganz treu dem Princip des Reims wie das Volkslied, aber er stellt es musikalisch nicht mit den mannichfachen rhythmischen Hülfsmitteln wie dieses, sondern nur mit dem intensiv unterscheidenden Accent, einer ruhigern Melodieentfaltung, gedrängt metrischer Einheit und mit dem Harmoniereichthum des alten Hymnus dar. Die Hymnen fügten sich natürlich dieser Umgestaltung am willigsten; sie waren ja in dem für den Gemeindegesang einzig möglichen accentuierenden Rhythmus erfunden.

Welch grossen, allgemeinen Anklang diese ganze Richtung fand, wird nicht nur durch die Zeugnisse der Zeitgenossen, sondern auch durch die bald in grosser Anzahl erscheinenden Gesangbücher bestätigt. Noch in demselben Jahre, in welchem jene erste Sammlung gedruckt war (1524), und wahrscheinlich noch früher, als Walther's Gesangbuch, erschienen zwei andere zu Erfurt, beide unter dem Titel: *Enchiridion*, mit 25 Liedern, das eine „getruckt zum schwarzen Horn, bei der Kreiner Brucken", das andere „in der Permenter Gassen, zum Ferbefass", und, wie das 1525 zu Wittenberg erscheinende Singebuch, ohne mehrstimmige Tonsätze, nur die Melodien enthaltend. In demselben Jahre erschienen dann ähnliche Ausgaben zu Breslau und Nürnberg, und schon 1529 konnte Luther mit besonderer Genugthuung derer erwähnen, „die sich wohl beweiset und die Lieder vermehret, so dass sie ihn weit überträfen."

Diese grossen Erfolge regten auch die katholische Kirche an zur Herausgabe eines Gesangbuchs. Es erschien 1537 zu Leipzig, und ist von Mich. Vehe verfasst mit Melodien von W. Heintz und Joh. Hofmann. Von jenen angeführten lateinischen Gesängen

sind nur sieben Hymnenmelodien in den deutschen Gemeindegesang übergegangen. Der Hymnus : *Herodes hostis impie* wurde nach der Melodie des *A solis ortus cardine* gesungen. Auch Melodien und die Texte in deutscher Uebersetzung der Sequenzen giengen in den Gemeindegesang über, so die Sequenz des Bischof Honorius Clementianus Fortunatus, Bischof zu Poitiers: *Salve festa dies* (also heilig ist der Tag), ferner die, Notker dem Stammler zugeschriebene Weihnachtssequenz: *Grates nunc omnes*, und die: *Mittit ad virginem*, und endlich die Melodie des: *Veni, sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium, etc.*, welche man noch heut zu dem Lied: „Komm, heiliger Geist, erfülle die Herzen", singt.

Sowie nun der Kirchengesang der Evangelischen die alten Kirchenlieder volksmässig umgestaltete, so ist es auch ganz natürlich, dass er die Volksweise selbst mit aufnahm, indem er ihr das ursprünglich Weltliche abstreift. Wie das menschliche Empfinden durch die Nähe des Göttlichen gehalten und gebunden wird, so streift dem entsprechend die Kirche dem Volksliede seine reizvollern Elemente der Wirkung ab. Ueberall, wo also der Ursprung der Kirchenweise nicht aus dem alten Cultusgesange nachzuweisen ist, oder wo wir sie nicht als eine neugeschaffene bezeichnen können, werden wir dieselbe unbedenklich als eine aus dem Volksgesange entlehnte betrachten müssen. Namentlich dürfte dies ganz sicher für jene Melodien gelten, welche auf verschiedene Texte übertragen waren. Von einigen solchen Uebertragungen giebt Luther selbst Kunde in: „Die evangelische Mess, teutsch. Auch dabey das Handbüchleyn geistlicher Gesänge, als Psalmenlieder und Lobgesänge, so am Sonntag oder Feyertag im Ampt der Mess, dessgleichen vor und nach der Predigt in der christlichen Versammlung im neuen Spital zu Nürnberg gesungen werden." Er nennt Volksliederweisen, wie: „Wach auf, mein's Herzens Schöne", „Rosina, wo war dein Gestalt", „Es geht ein frischer Sommer daher", nach denen geistliche Lieder gesungen wurden. Das, was der Volksgesang zunächst dem Kirchengesange im Choral schon zuführte, ist eine ungleich grössere Mannichfaltigkeit des rhythmischen Baues der Strophe. Von jenen sieben Hymnen, deren Melodien in den Gemeindegesang giengen, haben sechs dasselbe Maass, das vierzeilig jambisch-archilochische; das Maass der siebenten aber ist aus dem Kirchengesange verschwunden. Der Volksgesang hat nicht nur eine

grosse Mannichfaltigkeit in den Metra der Zeilen, sondern auch in deren Zusammensetzung zu strophischen Versgefügen.

Wir geben nachstehend einige Volkslieder mit ihrer Uebertragung auf geistliche Gemeindelieder.



Diese Melodie muss ausserordentlich beliebt gewesen sein, da sie selbst zu Liedern verschiedenen Strophenbau's verwendet wurde. Der ursprüngliche Text ist nach Forster's Sammlung, Theil I:

„Ach Lieb mit Leid, wie hast dein B'scheid
Kläglich in kurz gespielt auf mich,
Ich het gemeint, wer stets vereindt
Das Lieb nit sollt verwandeln sich,
Nu hat Unglück gebraucht sein Tück
Genommen hin,
Mein Sinn darum betrübt ist hart,
Mich reut die Zart weiblicher Art,
Die fast schön, jung, lieblich, fromm."

In den hundert christlichen Gesängen von Johann Koler, zu Nürnberg herausgegeben, wird diese Melodie nun, welche einem ursprünglich neunzeiligen Text eignet, einem achtzeiligen Liede Johann Friedrich des Grossmüthigen von Sachsen:

„Wie's Gott gefällt, gefällt mir's auch,
Und lass mich gar nicht irren",

angepasst.



In dem „Kirchengesang, darinnen die Hauptartikel des christlichen Glaubens kurtz gefasset und ausgeleget sind", wird dieselbe Melodie einem zehnzeiligen Liede zugeeignet:



Zum dritten Male erscheint sie endlich in Franz Clar's Sammlung geistlicher, deutscher Lieder für Hamburg 1588, und zwar zu dem wiederum abweichend geführten Liede Luther's:

„Sie ist mir lieb, die werthe Magd,
Und kann ihr nicht vergessen,
Lob, Ehr und Zucht von ihr man sagt.
Sie hat mein Herz besessen;
Ich bin ihr hold, und wenn ich sollt
Gross Unglück han, da liegt nicht an.
Sie will mich dies ergetzen
Mit ihrer Lieb' und Treu an mir,
Die sie zu mir will setzen
Und thun all' mein Begier",

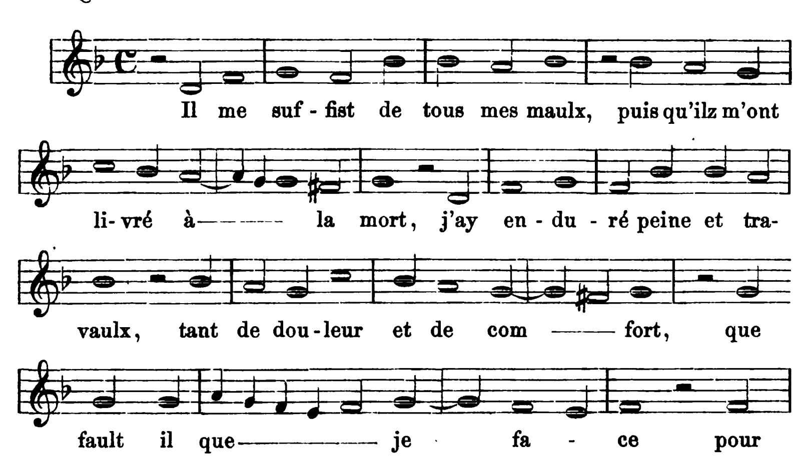
zu welchem doch eine Melodie, die vom Dichter selbst erfunden sein soll, vorhanden ist. Es ist dies somit ein neuer Beweis

für die grosse Beliebtheit der Melodie und zugleich für die eigenthümliche gestaltende Thätigkeit, welche sich an das Volkslied knüpft und der sich dies so willig fügt. Man entlehnte dem Volksgesange einzelne Bestandtheile, allgemeine Formeln, in seinen Strophen; man entlehnte ihm innerlich, eigenthümlich durch den Gesang in denselben Entfaltetes, in dem rhythmischen Wechsel; man borgte aber auch von ihm völlig ausgestaltete Gesangsformen in seinen Melodien. Es blieb indess nicht bei einem blossen Aneignen des schon Vorhandenen; es geschah auch, dass die Strophe sich in die Melodie hineinbildete, in sie aufgieng, wie bei dem Lied: „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit", oder dass umgekehrt die Melodie hineinwuchs in die abweichende Strophe, wie bei dem vorherbesprochenen Bruderliede und dem lutherischen.[1]

„Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit", hat Markgraf Albrecht der Jüngere zu Brandenburg-Culmbach auf die Melodie eines französischen Liedes:

„Il me suffist de tous mes maulx",

gedichtet, welche er wahrscheinlich in Frankreich selbst kennen lernte und lieb gewann, und sein geistliches Lied ist mit der Melodie zu einem der beliebtesten Kirchenlieder geworden. Wir geben beides: das ursprüngliche französische Lied und das des Markgrafen.



1. Vergl. Winterfeld, „Der evangelische Kirchengesang." Leipzig, 1843, Th. I, pag. 75.



Auch hier geht der deutsche Dichter von dem ursprünglichen Versmaass, besonders im zweiten Theil, ab, indem er namentlich die gedehnten Schlusszeilen zur Construction längerer Zeilen benutzt.

Eine grosse Anzahl Volksweisen benützte für seine geistlichen Lieder Valentin Triller von Gora, Pfarrherr zu Pantenau im Nimptschischen Weichbilde, in seinem „Ein schlesisch Singebüchlein", das er allerdings zunächst mehr zusammengestellt hatte, um sich von dem Vorwurf der Irrgläubigkeit zu reinigen („weil, sagt er in der Widmung, wir Diener des Worts unter Ew. Fürstl. Gnaden wohnende bei vielen Hochverständigen in Verdacht sind, als wären wir irrige Lehrer, welche denn nicht allein uns, sondern auch Ew. Fürstl. Gnaden Nachrede bringen möcht"). Allein sein Buch war doch wol für den Kirchengesang bestimmt: „Ueber das, sagt er, hab' ich auch sonderliche bekannte Melodeyen mit geistlichen Texten zugericht und hinzugesetzt, der man auch wol etliche in den Kirchen singen möcht." Ausser einer

Anzahl bereits früher bei Forster und den noch früheren Sammlungen gedruckter Lieder sind uns durch ihn einige andere reizende Volkslieder erhalten worden, wie: „Von Schwarz ist mir mein Kleid", „Nun laube, Lindlein, laube"[1], „Ich weiss ein Blümlein hübsch und fein", „Merk auf, merk auf, o Schöne", ferner „Der Ton des alten Meye", „Die Nota des alten und neuen Rosenkranzes", „Wer Pfennige hat, der ist zu Rom ein guter Mann" u. s. w. Dass auch selbst zur Zeit unseres Dichters irgend eine seiner geistlichen Dichtungen dauernd in dem kirchlichen Gemeindegesange Eingang gefunden haben, ist nicht bekannt geworden, jetzt sind sie längst verschollen, und sie geben eben nur Zeugniss, wie allgemein das Bestreben war, das Volkslied dem gottesdienstlichen Gesange zu vermitteln.

Endlich liefert uns auch ein gleichzeitig mit den ersten beiden Theilen der Forster'schen Liedersammlung erscheinendes niederländisches Gesangbuch: *Souter liedekens ghemaecet ter eeren Gods op alle die Psalmen van David, tot stichtinghe end een geestelycke vermakinghe van allen Christen menschen*[2], 152 Volksweisen, denen geistliche Liedertexte untergelegt sind, und zwar neben einer freien, in flamländischen gereimten Versen erfolgten Uebertragung der Psalmen, den Gesang der drei Männer im feurigen Ofen[3], die Lobgesänge der Maria, des Zacharias und Simeon, des Hiskias und des Ambrosius und Augustinus: das *Te Deum laudamus*.

Um dieselbe Zeit war in Frankreich am Hofe Franz I. die Uebersetzung der ersten dreissig Psalmen von Clement Marot mit grossem Beifall aufgenommen worden, und man sang sie nach den Melodien von Jagd- und Tanzliedern.

Jene niederländische Sammlung enthält im Ganzen 159 Melodien, und zwar fünf ältere und neuere lateinische Gesänge, wie die des *Conditor alme siderum*, nach welcher der Lobgesang der Maria, und des *Jesu salvator sœculi*, nach dem der des Simeon gesungen werden sollte. Nach der Melodie des Hymnus: *Christe, qui lux es et dies*, wurde das *Te Deum*, der Psalm 117 nach der des *Benedicamus Domino*, Abschnitt III des Psalm 118 nach der Weise des Liedes *Dies est lœtitia* gesungen.

---

1. Beide in des Verfassers: „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung", Noten-Beilage, Nr. 1 und 2, abgedruckt.

2. Antwerpen bei Symon Cock, 1540.

3. Mitgetheilt in: „Das deutsche Lied", Noten-Beilage, Nr. 17.



Auch zwei deutsche Volksliedermelodien finden wir: „Maria zart" und: „Dich Frau vom Himmel ruf ich an."

Eine grosse Anzahl einzelner geistlicher Lieder mit weltlichen Singweisen führt Winterfeld[1] an. Nach ihm druckte Kunigunde Hergottinn zu Nürnberg (zwischen 1528 und 1538), das Lied: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn", im Ton: „Was will' wir aber heben an zu singen"; den 23. Psalm in Jacob Klieber's Bearbeitung: „Ich weiss, der Herr ist mein Hirt", mit Verweisung auf die Melodie: „Heut hebt sich an ein Abendtanz", „Freuet euch, freuet euch in dieser Zeit, ihr lieben Christen alle", in dem Ton, als man singet: „So weiss ich eins, das mich erfreut, das Plümlein auf preyter Heide". Georg Wächter (zwischen 1529 bis 1546) liess das Lied: „Hilf, Gott, dass mir gelinge, du edler Schöpfer mein", auf: „Mocht ich von Herzen singen mit Lust ein Tanzeweis", singen; den Bergreihen: „Lobt Gott, ihr frommen Christen", in Bruder Veit's Ton; ein Lied, gemacht in einer gefencknus durch Herrn Veiten Hörtlin Heeffen zu Weissenberg: „Ach Gott im höchsten Thron, du liebster Vater mein", im Ton: „Der Schüttensam der hett ein Knecht, dem thäten die Gulden wol"; ein anderes Lied desselben Dichters: „O Gott im höchsten Thron, schau auf der Menschen Kind", eine Aufmunterung zum Danke gegen Gott wegen der Kirchenverbesserung, im Ton: „Nu schürz' dich, Gretlein, schürz' dich, du musst mit mir davon". Endlich liess auch M. Kellunzer 1556 „Fünf neue schöne geistliche Lieder von der Zukunft des Herrn Jesu Christi am jüngsten Tage" drucken, unter denen das eine: „Alle, die ihr jetzund lebet", nach dem Ton: „Die Sonne ist verblichen", und ein anderes: „Ach Gott, thu dich erbarmen", nach der Melodie: „Frisch auf, ihr Landsknecht alle", gesungen werden sollten.

Von jenen früheren, vorreformatorischen deutschen Liedern haben sich nur wenige längere Zeit in ihren Melodien erhalten. Es waren dies ja meist Marienlieder oder Lieder zum Preise der Heiligen, die natürlich keine Gnade vor den Augen der Reformatoren finden konnten. „Vom Herrn Christo wusste Niemand zu singen und zu sagen, er ward schlechts für einen gestrengen Richter, bei dem man sich keiner Gnade, sondern eitel Zorn

---

1. Der evangelische Kirchengesang, Th. I, pag. 70.



und Strafe versehen, gehalten und ausgegeben. Darum musste man die Jungfrau Maria und die lieben Heiligen zu Vorbittern haben", so klagt Nic. Hermann in der Dedication der Historien von der Sündfluth, Wittenberg, 1560. Wo sie demnach Eingang im evangelischen Kirchengesange fanden, geschah dies in der Umdichtung, meist nur der Melodie halber, wie: „Du Lenze gut, des Jahres theuerste Quarte", das von Conrad von Queinfurth, Pfarrer zu Steinkirch am Queiss, verfertigte Osterlied, dessen Melodie wir bei Triller, ferner in der Kirchen- und Hausmusika Samuel Bresler's (1618) und in Gregor Coner's „geistlicher Nachtigall" (Wien, 1649), einem katholischen Liederbuch, wiederfinden.

Länger erhielt sich die Melodie des Marienliedes: „Die Gschrift, die gibt uns Weis' und Lehr'." Das vortrefflichste ist unzweifelhaft das alt bekannte:

„Es ist ein Ros' entsprungen",

das wir in der Beilage Nr. 4 mittheilen.

Bis auf unsere Zeit hat sich erhalten jenes unzweifelhaft älteste deutsche Kirchenlied:

„Christ ist erstanden."

Seine Melodie finden wir schon in mehrstimmiger Bearbeitung in einem Singbuche: getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern, vnd vollendt am ersten Tag des Mertzen Anno 1513. Nach diesem ist das Pfingstlied:

„Nun bitten wir den heiligen Geist",

das schon Bruder Berthold, der berühmteste Prediger in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, als einen guten und nützlichen Fund, seinen Dichter als einen weisen Mann bezeichnet, und daher die vornehmen Zuhören auffordert, es oft, mit ganzer Andacht und rechter Innigkeit des Herzens zu singen.[1]

Von dem Wallfahrts- und Bittgesang:

„In Gottes Namen fahren wir",

ist uns nur die Melodie, welche auf Luther's Katechismuslied:

„Dies sind die heilgen zehn Gebot",

übertragen ist, erhalten worden.

1. Winterfeld a. a. O., pag. 108.

Nicht mit Bestimmtheit ist das Alter der Lieder:

„Komm, heiliger Geist, Herre Gott",

und:

„Da Jesus an dem Kreuze stand",

und:

„Gott sei gelobet und gebenedeit"

anzugeben.

Die Melodie des alten Judasliedes:

„O du armer Judas,
Was hast du gethan",

war zur Zeit der Reformation eine allgemein gekannte und geliebte. Sie ist uns erhalten in dem Liede:

„O wir armen Sünder."

Auch das Lied:

„Gelobet seist du, Jesu Christ",

wird schon in dem *Ordinar. ind. eccl. Swerinensis* (1519) genannt, und man darf daraus auf ein höheres Alter schliessen.

Das Lied:

„Gott der Vater wohn' uns bei",

war als Litanei in der Kreuzwoche wie zu Wallfahrten bereits vor der Reformation üblich.[1]

Diese nun aus dem älteren lateinischen und deutschen Kirchengesange herrührenden Melodien waren natürlich noch ausschliesslich unter der Herrschaft des alten Systems entstanden, und der neue evangelische Kirchengesang musste sie daher meist eben so umgestalten, wie jene alten Hymnen; er musste sie rhythmisch gedrängter und harmonisch eindringlicher zu machen suchen. Er streift ihnen daher manchen Zug der alten Wendung ab, um sie mehr der Volksliedweise zu nähern, ohne indess den alten Grundtypus ganz zu verwischen.

Neben dieser aneignenden und umgestaltenden Thätigkeit regte sich auch schon früh auf diesem Gebiete, früher wie wir nachweisen werden, als auf den anderen — die selbstschaffende.

Obenan steht auch hierin Luther, und wenn auch durch die gewissenhafte Forschung Winterfeld's[2] hinlänglich nachgewiesen

1. Ausführlicheres hierüber: Winterfeld, „Der evangelische Kirchengesang", pag. 98 ff.
2. Der evangelische Kirchengesang, Th. I, pag. 147 ff.

ist, dass nur ein kleinerer Theil der ihm bisher zugeschriebenen Melodien ihm wirklich angehört, so bleibt seine Thätigkeit auch auf diesem Gebiet immerhin bedeutsam genug.

Unzweifelhaft darf er als Erfinder der Melodien:

„Wir glauben All an einen Gott" (1524. Walter's Gesangbuch.),
„Jesaia, dem Propheten das geschah" (1526. Die deutsche Mess.),
„Eine feste Burg ist unser Gott" (1529. Klug's Gesangbuch.),

gelten.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit sind ihm folgende in Walter's Gesangbuch vorhandene Melodien zuzuschreiben:

„Es spricht der Unweisen Mund wohl",
„Ein neues Leben wir heben an",
„Mit Fried und Freud fahr ich dahin",
„Mensch, willst du leben seliglich",

und die in Klug's Gesangbuch mitgetheilte:

„Vom Himmel hoch da komm ich her."

Zweifelhaft dagegen ist seine Autorschaft bei den Melodien:

„Nun freut euch, lieben Christeng'mein", (1524. Wittenberg. Etliche christliche Lieder.)

(das erste Lied Luther's, das schon 1523 einzeln gedruckt wurde),

„Ach Gott, vom Himmel sieh darein", (1525. Strassb. Kirchenamt.) (Eine andere Melodie hat Walter.)
„Es ist gewisslich an der Zeit", deren Melodie Luther dem Gesange eines Reisenden nachgeschrieben haben soll, (1524. Walter.)
„Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", (1524. Walter.) (Eine andere Melodie, 1525. Strassb. Kirchenamt.)
„Wohl dem, der in Gottsfurchte steht", (1537. Strassburg, Köphl.)
„Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst", (1524. Walter.) (Eine andere Melodie bei Köphl.)
„Jesus Christus unser Heiland", (1535. Klug.) (Eine andere Melodie, 1569. Wolff. Strassburg.)
„Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit", (Walter.)
„Vater unser im Himmelreich", (Köphl, 1537.) (Eine andere Melodie, 1544, bei Rhaw. Wittenberg.)

Wahrscheinlich dem Volksgesang entlehnt sind:

„Es woll uns Gott genädig sein", (1525. Strassb. Kirchenamt.)
„Sie ist mir lieb, die werthe Magd", (1545. Leipzig. Babst.)
„Christ unser Herr zum Jordan kam", (1524. Walter.)
„Vom Himmel kam der Engel Schaar". (1535. Klug.)

Zu geistlichen alten Weisen gedichtet:

„Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort", (1543. Klug,)
(Umbildung der Melodie: *„Sit laus et honos, gloria"*.)

„Christ lag in Todesbanden" (nach der Melodie des: „Christ ist erstanden"),
„Dies sind die heil'gen zehn Gebot" (nach dem alten Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir").
(1524. Erfurter Enchiridion.)

Nächstdem wären, als noch den ersten Jahrzehnten der Reformation angehörig, als Erfinder von Melodien welche auch Eingang in die lutherischen Gesangbücher fanden, zu nennen:

Dr. Paul Speratus, aus dem schwäbischen Geschlecht von Spretten abstammend, geb. 1484 und 1525, durch Luther an Herzog Albrecht von Preussen empfohlen, starb er 1554 zu Liebmühl als Bischof von Pomeranien. Er war einer der eifrigsten Anhänger der Reformation. Von der grossen Anzahl von Melodien, deren Erfindung man ihm zuschreibt, gehören ihm wahrscheinlich nur zwei an:

„Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ", (1529 und 1535 bei Klug.)

und:

„Vater unser im Himmelreich". (1537 bei Köphl.)

Lazarus Spengler (1479—1534), Rathsherr und Syndicus zu Nürnberg, soll zu dem von ihm gedichteten Liede:

„Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (1524),

auch eine Melodie erfunden haben. Die jetzt noch übliche ist wahrscheinlich dem Volksgesange entlehnt.

Wolfgang Dachstein, Organist und Vicar zu Strassburg, der 1524 zur evangelischen Kirche übertrat, dichtete die Lieder:

„An Wasserflüssen Babylon", und
„Der Thöricht spricht: es ist kein Gott", (1525.)

und erfand ihre Melodien.

Dass auch Hans Sachs, der berühmte Meistersinger, die Melodie seines Liedes:

„Warum betrübst du dich, mein Herz?",

und Johann Schneesing, auch Chiomusus genannt, ein evangelischer Prediger und vortrefflicher Musiker, die Melodie seines Liedes:

„Allein zu dir, Herr Jesu Christ",

erfanden, ist eben so wenig erwiesen, als dass Matthias Greiter, früher Mönch und von 1524 bis zu seinem 1552 erfolgten Tode Musiker zu Strassburg, Erfinder der Melodie zu zwei Liedern Luther's und zu seinen eigen gedichteten ist.

Mit noch weniger Gewissheit kann Nicolaus Decius, ein Mönch und Prior im Kloster Steterburg in Wolfenbüttel, und nachdem er zur evangelischen Lehre sich bekannt hatte, Schulcollege in Braunschweig, bis er 1524 als Prediger nach Stettin gieng, wo er 1529 von Katholiken vergiftet worden sein soll, als der Dichter der in der evangelischen Kirche wol beliebtesten Lieder:

„Allein Gott in der Höh sei Ehr",

und:

„O Lamm Gottes unschuldig",

gelten, der zugleich auch die Texte den alten lateinischen Gesängen anbequemte.

Als Verfasser von Choralmelodien werden mit mehr oder weniger Gewissheit noch genannt: Hans Kugelmann, um 1540 Capellmeister des Herzogs Albrecht und wahrscheinlich 1556 zu Königsberg gestorben;

Johann Spangenberg (geb. 1484, gest. 1550 als Superintendent zu Eisleben);

Philipp Melanchthon (geb. 1497, gest. 1560 als Professor der Theologie zu Wittenberg;

Urban Langhanns, Diaconus zu Glaucha;

Hermann Fink, geschickter Tonsetzer und musikalischer Schriftsteller, um 1558 zu Wittenberg;

Nicolaus Hermann, Cantor zu Joachimsthal in Böhmen, starb 1561; Dichter und Componist von den Gemeindeliedern:

„Lobt Gott, ihr Christen allzugleich",

und:

„Erschienen ist der herrlich Tag".

Das ihm meist auch die Melodien zu:

„Wenn mein Stündlein vorhanden ist",

und die Melodie zum Liede seines Freundes Matthesius:

„Aus meines Herzens Grunde",

zugeschrieben werden, entbehrt noch der urkundlichen Begründung.

Noch sind aus diesem Jahrhundert Anton Scandelli, Matthias Gasteritz, Bernhard Schröter u. A. zu nennen, und

bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein ist die Lust an Erfindung von Choralmelodien immer im Wachsen begriffen gewesen; einigen bedeutsamen Erscheinungen begegnen wir noch im spätern Verlauf unserer Darstellung.

Bedeutsamer noch und fruchtbringender für die ganze Entwickelung der Tonkunst wurde indess jene andere Thätigkeit der Contrapunctisten, der Tonsetzer, welche die neue kirchliche Weise, zunächst noch ganz im Sinne der alten Musikpraxis, mit dem Schmucke ihrer contrapunctischen Kunstfertigkeit auszustatten versuchten.

Als der erste, welcher den neuen Kirchengesang in diesem Sinne behandelt, erscheint der treue Mitarbeiter Luther's bei Einrichtung des neuen evangelischen Gottesdienstes:

Johannes Walter. Nach Johann Gottfried Walter's Lexicon war unser Meister Magister der Philosophie; doch nahm er nach seiner eigenen Erzählung am Hofe Friedrich's des Weisen zu Torgau eine Stellung als Tonkünstler ein, denn von dort her berief ihn Luther nebst dem alten Sängermeister Ehrn Conrad Rupff nach Wittenberg zu Gehülfen an der Ausarbeitung der deutschen Messe. Weitere Auskunft über seine Verhältnisse giebt erst wieder die spätere Ausgabe (von 1537) des geistlichen Gesangbüchleins. Auf dem Titel desselben wird er „Churfürstlicher von Sachsen Sengermeyster" genannt. Auch der Titel der späteren Ausgabe von 1551 bezeichnet ihn mit demselben Character. Im Jahre 1555 soll er gestorben sein.

Sein Werk, mit welchem er seine kunstgeschichtliche Bedeutung gewann, ist bereits genannt. Es ist jenes „Geistliche Gesangbüchlein", welches 1524 in erster Ausgabe erschien, und durch 26 Jahre hat er fleissig in neuen Ausgaben (1537, 1544 und 1551) daran gebessert und gemehrt. Die bedeutsamste Verbesserung war unstreitig die, dass die Melodie allmälig in die Oberstimme geht, und dass sie somit auch die übrigen Stimmen, auch wenn sie sich im eigenthümlichen Leben entfalten, zu beherrschen beginnt. Im übrigen ist seine Bearbeitung fleissig und geschickt, ohne jedoch den eigenthümlichen Gehalt der Melodie, selbst nicht einmal überall den harmonischen, vollständig erschöpfend darzulegen.

Ungleich bedeutender wirkt nach dieser Seite

Ludwig Senfl. Nach Glarean[1] war er aus Zürich, nach Simon Minervius aus Basel gebürtig. So viel scheint sicher anzunehmen zu

1. Dodecach., pag. 221, 331, 444.



sein, dass er in letzterem Orte seinen ersten Gesangunterricht erhielt; von da in die Capelle Maximilian I. zu Innsbruck eintrat, und hier den Unterricht Heinrich Isaak's genoss. Später kam er in die Dienste der Herzöge von Baiern Wilhelm IV. und Albert V., und nach der Mitte dieses Jahrhunderts scheint sein Tod erfolgt zu sein, denn in Forster's Liedersammlung heisst er schon in der Vorrede zum fünften Theil (vom 31. Januar 1556 datiert) „Herr Ludwig Senfl seliger."

Senfl gehörte, wie bereits erwähnt, zu jenen Meistern, welche an den Versuchen seiner Zeit, die alten Metra musikalisch darzustellen, thätigen Antheil nahmen, und dies Bestreben erlangt auch ganz entschieden Bedeutung in seiner contrapunctischen Behandlung der Choralweise. Diese benützt er ganz in der Weise, wie die alten Contrapunctisten den Kirchenhymnus benutzten. Er verarbeitet sie motettenhaft, aber in einem weit gefestigtern und übersichtlich gegliederteren Bau als jene. Das ganze Tongebäude, welches die contrapunctierenden Stimmen ausführen, wird nicht nur in seinen Grundrissen, sondern bis in die kleinern Theile seiner Ausführung bestimmt. Wie tief er äusserlich, wenigstens noch formell, in der alten Anschauungsweise befangen ist, das beweisen jene Motette über das „Christ ist erstanden", der ausser dieser Melodie noch zwei andere zu Grunde liegen, und der Hymnus mit dem Canon *Trinitas in unitate*: „*Veni, sancte Spiritus.*"

Wiederholt weist Luther auf die Vortrefflichkeit dieses Meisters hin. In seinen Tischreden wird erzählt, dass, als er am 17. December 1539 die Sänger zu Gaste hatte und diese etliche feine und liebliche Motetten Senfl's sangen, er sich sehr verwunderte, Senfl sehr lobte und sprach: „Eine solche Mutette vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreissen sollt, wie er denn wiederum nicht einen Psalm predigen konnte, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherley, gleichwie auch in einem Leibe mancherley Glieder sind."

Weniger Bedeutung gewannen Arnold von Bruck und Heinrich Fink.

Dagegen erwarb sich grosse Verdienste

Georg Rhaw, Buchdrucker und Buchführer zu Wittenberg, schon als Herausgeber der 123 Gesänge für die gemeinen Schulen (1544), in welchen wir die meisten geistlichen Lieder der Tonsetzer jener Zeit finden. Zudem rühren sicher eine Anzahl Tonsätze dieser Sammlung von

ihm selbst her. Er ist zu Eissfeld in Franken um 1488 geboren. Zur Zeit der Disputation Luther's mit Eck führte er als Cantor und Musikdirector zu Leipzig vor dem Beginne derselben eine zwölfstimmige Messe und nach Beendigung ein Te Deum aus. Später scheint er sich zu Luther's Lehre bekannt zu haben, und wir finden ihn in Wittenberg als Besitzer einer bedeutenden Druckerei, welche eine grosse Anzahl von Musikwerken aller Art veröffentlichte. Daneben war er selbst als musikalischer Schriftsteller, Sammler und Tonsetzer thätig. Den verschiedenen Tonsätzen jener oben erwähnten Sammlung ist der Name des Meisters beigegeben, und es ist daher wol anzunehmen, dass die, denen eine solche Bezeichnung fehlt, von dem Herausgeber selbst herrühren. Er starb am 7. August 1548, im sechzigsten Jahre.

Jene Sammlung enthält fünf Arbeiten ohne Namen, die wir daher dem Sammler unbedenklich zuschreiben können. Sie schliessen sich sämmtlich der Weise Senfl's an, ohne indessen die Breite und Weite des Baues der Tonsätze dieses Meisters zu erreichen. Die contrapunctierenden Stimmen erstehen zwar bei Senfl, angeregt durch den Cantus firmus, und sie breiten sich unter seiner Herrschaft aus; aber sie gelangen dabei zu einer solchen Selbständigkeit in ihrer Gesammtheit, dass sie auch ohne den Cantus firmus selbstredend sind. Nicht so bei Rhaw, er knüpft seinen Contrapunct so eng an den Cantus firmus, dass er nur in und mit diesem Bedeutung gewinnt und verständlich wird.

Die grösste Anzahl von Tonsätzen finden wir in dieser Sammlung von

Balthasar Resinarius, es sind ihrer neunundzwanzig zu drei und vier Stimmen. Nach den Vorberichten des D. Johann Bugenhagen, Pfarrers zu Wittenberg, und des Buchdruckers Rhaw zu den 80 Responsorien, welche 1544 erschienen, war Resinarius zu Jessen gebürtig, und in der Zeit des Erscheinens jener Sammlung Bischof zu Lippa an der böhmischen Grenze. Wie Senfl war er ein Schüler von Heinrich Isaac.

Weniger als bei jedem der vorhergenannten Meister begegnen wir dem Bestreben, den Cantus firmus harmonisch bedeutsam auszustatten und zu erschöpfen, als vielmehr die einzelnen Züge des Gedichts characteristisch hervorzuheben, während wiederum

Benedict Ducis in den zehn Tonsätzen jener Sammlung, denen meist bekannte Kirchenweisen zu Grunde liegen, gerade auf die reichste Harmonieentfaltung bedacht ist. Keiner seiner

Zeitgenossen hat wol wie er die alten Kirchentonarten in dieser neuen Weise der Darstellung entschiedener auszuprägen verstanden, als er.

Die übrigen Tonsetzer dieser Sammlung, Sixtus Dietrich, Lupus Hellinck, Wolf Heinz, Johannes Stahl, Thomas Stolzer, Georg Forster, Stephan Mahu, Vogelhuber, Huldrich Bretel, Johann Weinmann, Virgilius Hauck, bieten nichts Bemerkenswerthes in ihren Tonsätzen, weshalb wir ihrer nicht weiter gedenken.

Eine andere ähnliche Sammlung, welche vier Jahr früher erschienen war: „News Gesang mit dreyen Stimmen, den Kirchen und Schulen zu nutz, newlich in Preussen durch Johann Kugelmann gesetzt. Auch Etliche Stuck mit Acht, Sechs, Fünf vnd Vier Stimmen hinzugethan", zu Augsburg bei Melchior Krietzstein gedruckt, bringt noch ausser den Tonsätzen des Herausgebers acht-, sechs-, fünf- und vierstimmige Gesänge von Hans Hengel, Jörg Plankenmüller, Valentin Schnuttlinger und Thomas Stolzer.

Johann Kugelmann, Capellmeister des Herzog Albrecht von Brandenburg, war ein bedeutender Contrapunctist. In einem achtstimmigen Satze, aus zwei vierstimmigen Wechselchören gebildet, ist der tiefere in dem ihm vorausgehenden höheren verschlossen, weshalb er die Ueberschrift trägt: *Fuga octo vocum sub quatuor*.

Dabei entfaltet er eine grosse Mannichfaltigkeit der Formen und edle Sangbarkeit der Stimmen. Ganz in demselben Sinne wirkten der Amtsnachfolger Walter's, Matthias le Maistre und dessen Amtsgenosse Antonius Scandelli, ferner Jacob Mailand, Gallus Dressler, Leonhard Schröter u. A.

Alle diese Arbeiten lagen tief in der Musikpraxis begründet. Jene Schulen altkirchlicher Tonkunst, welche den alten Kirchenhymnus mit allem Glanze harmonischer Pracht und contrapunctischer Kunst auszustatten bemüht waren, waren ja eigentlich erst in volle Blüte getreten, und dies Streben beherrschte noch vollständig die Musikpraxis. Daher war es kaum anders möglich, als dass auch die deutschen Meister die neue Kirchenweise in ganz derselben Art zu behandeln unternahmen. Allein den Anforderungen der neuen Kirche, namentlich in Bezug auf den Gemeindegesang, konnten sie dadurch nicht entsprechen. Selbst

als die Melodie in die Oberstimme tritt, war es für die andächtig zuhörende Gemeinde immer noch schwierig, wenn nicht unmöglich, das Ganze zu erfassen, sich in dem wunderbar verschlungenen Stimmgewebe zurecht zu finden. Daher war es ganz nothwendig, dass man begann, diese verflochtenen Stimmen einheitlich in der Harmonie zusammen zu fassen, um dem Hörer die Bedeutung des Ganzen zu offenbaren. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts beginnt dieser Process sich allmälig zu vollziehen.

In den Psalmliedern der Calvinisten erscheint er zunächst beendet.

Wie der alten Kirche, so überlieferten auch der neuen die Psalmen gar bald einen reichen Schatz von kirchlichen Gesängen. Jener niederländischen Umdichtung von 1540 erwähnten wir schon. Bereits 1538 erschien der ganze Psalter in Strassburg durch Jacob Dachser, „in Gesangweiss, sampt den genotirten Melodeyen gemacht". Wiederum zwei Jahr später, 1542, kam zu Nürnberg „der gantz Psalter Davids in Gesangweiss gestellt" durch Hansen Gamersfelder, und 1553 der Psalter „in neue Gesangsweise und künstliche Reime gebracht" durch Burcard Waldis heraus. Doch erst die Melodien der französisch calvinischen Psalmlieder, welche durch Ambrosius Lobwasser, Doctor der Rechte und Professor an der Universität zu Königsberg, in den Versmaassen der ursprünglichen Dichter Clement Marot's und Theodor Bezat's übersetzt und mit Goudimel's vierstimmigen Tonsätzen versehen, 1573 zu Leipzig herauskamen, gewannen durchgreifend Bedeutung. Der Satz Goudimel's entspricht schon ziemlich vollkommen der Weise, die wir als nothwendiges Product der ganzen Entwickelung bezeichnen mussten. Er ist meist einfach, Note gegen Note gehalten. Weil indess in der Regel der Tenor noch die Melodie führt, nur 12 Melodien von 151 liegen in der Oberstimme, so wird trotzdem eine rechte Entfaltung des Harmonischen vielfach gehindert. Wahrscheinlich hierdurch fühlte sich Claudin le Jeune († 1611) veranlasst, den ganzen Psalter auf's neue zu bearbeiten. Erst nach seinem Tode wurde die neue Bearbeitung 1613 von seiner Schwester Cäcilie herausgegeben. Claudin's Satz ist noch einfacher, als der Goudimel's, dieser stattet die wiederholte Behandlung wiederkehrender Melodien reicher aus; allein weil auch bei ihm noch meist der

Tenor die Melodie führt, leidet sein Satz an denselben Gebrechen, die wir bei jenem früheren Meister entdeckten.

Einer grösseren Einfachheit in der Harmonie befleissigte sich unter den deutschen Tonsetzern wol zuerst David Wolkenstein von Breslau, und er sagt dies selbst in der Vorrede seiner „Psalmen für Kirchen und Schulen — auf die gemeinen Melodeyen syllabenweiss zu vier Stimmen gesetzt.“ [1]

Ihm folgte auf diesem Wege D. Lucas Osiander, würtembergischer Hofprediger, in seinem Singbuch, welches er unter dem Titel: „Fünfzig Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunctische Weise also gesetzet, dass ein' ganze christliche Gemeine durchaus mitsingen kann“, herausgab. „Nun gebe es, heisst es in der Vorrede, viel herrliche lateinische Gesänge, doch nur für die der Sprache Kundigen brauchbar; auch viele treffliche deutsche geistliche Lieder zu mehr Stimmen, allein verstehe man auch Melodie und Text, so könne doch ein Lay, so der Figuralmusik nicht berichtet, nicht mitsingen, sondern müsse allein zuhören. Derowegen ich vor dieser Zeit Nachdenkens gehabt, wie bei einer christlichen Gemeine eine solche Musik einzurichten wäre, da gleichwohl vier Stimmen zusammengingen und dennoch ein jeder Christ wohl mitsingen könnte.“ — — „Ich weiss wohl, dass die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum habe ich den Choral in den Discant genommen, damit er ja kenntlich, und ein jeder Laye mitsingen könne.“

Seine Bearbeitungen nun sind vorwiegend klangvoll, in Dreiklängen gehalten; selten begegnen wir einem Sextaccord. Auch Melismen in der Melodie werden fast durchgängig Ton für Ton mit einem Accorde versehen. Hin und wieder nur kommen Durchgangstöne als verbindende Mittelglieder in den Mittelstimmen vor, wol auch im Bass, doch so, dass sie die Grundharmonien nicht verändern.

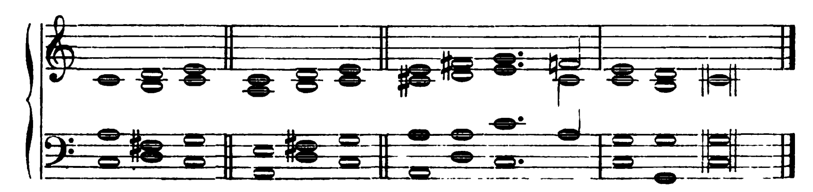
Osiander's nächster Nachfolger: Samuel Marschall zu Basel, verfolgt mit wenig Ausnahmen, in seiner 1594 zu Leipzig erschienenen Bearbeitung der französischen Psalmenmelodien, dieselbe Richtung.

---

1. Strassburg 1583, Niclauss Wyriot.

Auch **Seth Calvisius,** der ebenso als Tonsetzer wie als Schriftsteller berühmte und um Sternkunde und Zeitrechnung hochverdiente Mann, schloss sich jenen beiden an, wenn auch in eigenthümlicher Weise. Er ist am 21. Februar 1556 zu Gorschleben unweit Sachsenburg in Thüringen geboren; verwaltete eine Zeit lang das Amt eines Paulinercantors zu Leipzig, übernahm 1582 das Cantorat in Schulpforta und wurde dann 1594 nach Leipzig zum Cantor und Musikdirector der Thomaskirche befördert. In dieser Stellung blieb er bis an seinen am 25. November 1615 erfolgten Tod.

Der Tonsatz seiner, in dem Jahre 1597 gedruckten Choralwerke: „Kirchengesenge vnd geistliche Lieder — welche in christlichen Gemeinen dieser Landen auch sonsten zu singen gebreuchlich. Mit vier Stimmen contrapunctsweise, richtig gesetzt — durch Sethum Calvisium, Cantoren zu S. Thomas in Leipzig, 1597", veröffentlichten Choralbearbeitungen unterscheidet sich, obgleich derselben Richtung der vorhergenannten Meister folgend, dennoch in einigen wesentlichen Puncten, namentlich von denen Osiander's. Ihm galt das harmonisch Klangreiche als Hauptsache. „Mir ist auch unverborgen, dass der gemeinen Regel und Gewohnheit nach die andern Noten nach dem *signo* ♯ nicht sollte unter sich, sondern über sich steigen. Dieweil aber in einem Contrapunct, der nur vier Stimmen und nicht mehr haben soll, entweder ein grosser Theil der Lieblichkeit abgehen würde, wenn dieses *semitonium* vermieden, oder da es gebraucht und die folgende Noten über sich gehen sollte, die ein' Stimm' verloren würde und in einen *unisonum* geriethe, und also in den Cadenzen nur drei Stimmen blieben, hab' ich obgemelte gemeine *regulam* (die *perfectas concordantias* in den Cadenzen zu erhalten) wissentlich etliche mahl überschritten." Sowie also Osiander principiell nach einer bestimmten Ausprägung jedes einzelnen Accords sich bemüht, folgt vielmehr Seth Calvisius dem Zuge jeder einzelnen, unbekümmert um die Harmonie, und er kommt in dieser Weise zu Dissonanzen, die wir bei Osiander vollständig ausgeschlossen finden, und zu eigenthümlichen Accordfolgen, wie:



in der Bearbeitung des Chorals: „Gott der Vater, wohn' uns bei". Von eigenthümlichen Dissonanzen führen wir an, die bewunderungswürdige Einführung der kleinen Quart:



So ist es dem Meister nirgend nur, wie seinen beiden Vorgängern, um harmonische Ausstattung des Chorals zu thun, sondern er versucht überall innerhalb der alten Einfachheit eine möglichst künstlerische Bearbeitung herzustellen, und dies war eben nur durch energisch und selbständig geführte Stimmen, und dadurch die auf diesem Wege erzielte reichere und mannichfaltigere Harmonik zu erzielen. Wie einflussreich er hierdurch nicht nur auf die Choralcontrapunctisten, wie auf seinen Nachfolger Johann Hermann Schein, sondern auch auf die Meister anderer Gebiete, wie Leo Hassler wurde, wird uns erst später klar werden. Die Notenbeilage enthält gleichfalls eine vollständige Choralbearbeitung. (Nr. 8.)

In ähnlichem Sinne wirkte noch ein Zeitgenosse: Bartholomæus Gesius (ursprünglich Gese). Er ist zu Müncheberg geboren und erscheint gegen das Ende des Jahrhunderts, um 1598, als Cantor zu Frankfurt a. d. O. Um 1588 widmete er von

Wittenberg aus dem Bürgermeister und Rath der Stadt Görlitz eine von ihm für zwei bis fünf Stimmen gesetzte Passion nach dem Evangelisten Johannes. Um 1594 erschienen von ihm geistliche Lieder zu vier Stimmen; 1595 fünfstimmige Hymnen. Doch erst mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts erschienen seine bedeutenderen Werke: so 1601: „Geistliche deutsche Lieder Dr. Martini Lutheri und andrer frommer Christen, mit vier und fünf Stimmen, durch Johann Hartmann, Buchführer zu Frankfurt a. d. O., herausgegeben." In demselben Verlage erschien dann 1605: „Ein ander neu Opus geistlicher deutscher Lieder Dr. Martini Lutheri, Nicolai Hermanni und anderer frommer Christen, etc. Mit vier und fünf Stimmen schlecht contrapunctsweise nach bekannten gewöhnlichen Kirchenmelodien gesetzet durch Bartholomæum Gesium."

Das Streben nach harmonischer Bedeutsamkeit ist in seinen Choralbearbeitungen so vorwiegend geworden, dass er ihr zu Liebe nicht selten die Melodie opfert; sie unbekümmert verändert, Ganztöne erhöht, um nur harmonisch bedeutsam zu sein. Trotzdem vermochte er doch eigentlich nirgend die Gewalt und zum Theil Grossartigkeit der Harmonik von Seth Calvisius zu erreichen.

Von den gleichzeitig mit Seth Calvisius und Gesius im nördlichen Deutschland für den einfachen Choralsatz thätigen Tonsetzern verdienen erwähnt zu werden: Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius, David Scheidmann und Joachim Decker.

Ungleich bedeutender als sie ist

Hans Leo Hassler, ein Sohn des Tonkünstlers Jacob Hassler. Er war zu Nürnberg 1564 geboren und gieng 1584 nach Venedig, um bei Andreas Gabrieli unterrichtet zu werden. Um 1585 schon finden wir ihn wieder in Deutschland im Dienste des Grafen Fugger zu Augsburg als Organist, und in den Jahren 1590, 1591, 1596, 1597, 1599, 1601, 1607, 1608 und 1610 veröffentlichte er eine Reihe von bedeutenden Tonwerken, die theils zu Nürnberg, theils zu Augsburg erschienen. Er starb am 8. Januar 1612, nachdem er, ziemlich verbürgten Nachrichten zufolge, vom Kaiser in den Adelstand erhoben worden war.

Seine 1608 zu Nürnberg bei Paul Kaufmann gedruckten „Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeyen und mit vier Stimmen simpliciter gesetzt", sind zum

grossen Theil vierstimmig „auf den *contrapunctum simplicem*" gesetzt. Ihnen liegen ganz bestimmt und sicher ausgeprägt nur Dreiklangsharmonien zu Grunde; allein die einzelnen Stimmen beginnen sie bereits durch Durchgangstöne und Vorhalte in ein freieres Stimmgewebe aufzulösen, und zwar in viel stetigerer Entwickelung, als selbst bei Seth Calvisius. Dabei wird in ihm die Macht der alten Volksliedrhythmik, mit ihrer mannichfaltigen Darstellung des reinen Maases, noch einmal recht lebendig, und wie er sie im Sinne und Geiste des Textes verwendet und durch eine gewählte harmonische Grundlage unterstützt, das beweist die Notenbeilage Nr. 9 mitgetheilte Bearbeitung des Chorals: „Eine feste Burg ist unser Gott."

Gotthard Erythraeus, um 1595 Cantor zu Altorf und 1609 Rector an der Stadtschule daselbst, als welcher er 1617 starb, wie Andreas Raselius, um 1583 Magister und Lehrer am Pädagogium zu Heidelberg, ebenso wie Melchior Vulpius, Cantor zu Weimar, haben wir hier noch der Vollständigkeit wegen zu erwähnen, weil sie gleichfalls Choräle im einfachen Contrapunct herausgaben und sich dabei meist an die Weise der vorhergehenden Meister anschlossen.

Sie alle aber werden durch eine bewunderungswürdige Thätigkeit auf diesem Gebiete überboten von

Michael Praetorius, welcher in seiner 1605 mit dem ersten Theil begonnenen „*Musæ Sioniæ*, oder geistliche Concertgesänge, über die fürnembsten Herren Lutheri und anderer teutschen Psalmen mit acht Stimmen gesetzet, und zugleich auf der Orgel und Chor mit lebendiger Stimme und allerhand Instrumenten in der Kirchen zu gebrauchen"; dem 1607 der zweite: acht- und zwölfstimmige Choräle enthaltend, zu Jena gedruckt; der dritte acht-, neun- und zwölfstimmige, und der vierte nur achtstimmige enthaltend, zu Helmstaedt gedruckt; wie der fünfte mit: Geistlichen deutschen in der christlichen Kirche üblichen Liedern und Psalmen zu 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen; der sechste und siebente 1609, und der achte und neunte 1610 folgten, in 1248 Tonsätzen — wol alle damals in der evangelischen Kirche üblichen Choralmelodien behandelte.

Sein Tonsatz entspricht überall seinem ausgesprochenen Grundsatz, die neue italienische bewegliche Weise der deutschen Musik zu vermitteln, und zwar nicht nur in dem, in welchem er

bewegliche Mittelstimmen schreibt, sondern auch in dem, welcher sich mehr in jenem simplen Contrapunct der frühern Meister hält. Die Harmonien treten bei ihm nirgends in ihrer Massenhaftigkeit auf, auch da, wo sie bestimmt ausgeprägt erscheinen; jener italienische Einfluss macht sich bei ihm auch darin geltend, dass das harmonische Material in Fluss geräth. Was ihn indess noch weit bedeutsamer macht, ist, dass er den Choral selbst in dieser einfachen Weise, indem er ihn fast cantatenmässig zu behandeln beginnt, bei weitem mannichfaltiger zu gestalten weiss, als seine Vorgänger. Einzelne behandelt er Strophe für Strophe anders, bald *sola voce* — oder im Chor — bald drei-, vier-, fünf- und mehrstimmig, und wie er das Instrumentale dabei verwendet wissen will, das konnte schon früher angedeutet werden. Wir werden im nächsten Capitel Gelegenheit haben, zu beobachten, wie gerade diese Weise der Darstellung sich zunächst des weltlichen Liedes bemächtigt, nachdem sie im alten Kirchengesange, namentlich durch Orlandus Lassus, schon angewandt worden war.

Auf dem Gebiete des protestantischen Kirchen- und Gemeindegesanges hatte sie in

Johannes Eccard eine eigenthümliche Gestalt gewonnen. Dieser, unstreitig bedeutendste deutsche Meister dieses Jahrhunderts, war zu Mühlhausen in Thüringen 1553 geboren und studierte in München unter Orlandus Lassus die Musik, nach Winterfeld's[1] Meinung in der Zeit von 1571—1574. Seine früheste Ausbildung erhielt er wahrscheinlich von Joachim von Burgk, der bereits seit 1566 in Mühlhausen verweilte.

1574 veröffentlichte er sein erstes Werk: *Odæ sacræ*, zwanzig geistliche Gesänge zu fünf und mehr Stimmen, von seinem Landsmann Helmbold gedichtet, und seit dieser Zeit scheint er einen dauernden Aufenthalt in Mühlhausen genommen zu haben. Um 1578 war er zu Augsburg in der Capelle Jacob Fugger's; später kam er als Vicecapellmeister nach Königsberg und wurde wahrscheinlich schon 1599 nach Riccio's Tode Capellmeister. Sein Todesjahr wird allgemein auf 1611 festgesetzt.

Als Setzer der Melodien des kirchlichen Gemeindegesanges tritt er in ein eigenthümliches Verhältniss zu seinen Vorgängern.

Wir fanden unsern Meister schon unter denjenigen, welche die Maasse der alten lateinischen Dichtung musikalisch darzustellen versuchen. Er setzte zwanzig lateinische Oden Ludwig

1. Der evangelische Kirchengesang, Th. I, pag. 434.



Helmbold's zu vier Stimmen und zwar *pro scansione versuum* (unter Beobachtung des Silbenmaasses), und hierdurch erscheint eigentlich seine Hauptrichtung bedingt. Wir sahen in dem ganzen Gange der Entwickelung des protestantischen Kirchenliedes die Richtung, dem Worte wieder zu grösserer Geltung zu verhelfen, entschieden vorherrschen. Daher zumeist geht die Melodie aus dem Tenor in die Mittelstimme, geben die Mittelstimmen ihr ursprüngliches künstliches Gewebe auf und einigen sich zu einer machtvollern einheitlichen harmonischen Gestaltung, welche eine energische Declamation des Wortes zulässt. Diese Richtung befolgt Johann Eccard nun gleichfalls ganz bewusst, und zwar in seinem ersten geistlichen Liederwerk noch in der Weise der früheren Contrapunctisten; allein in seinen spätern Choralbearbeitungen erhalten die einzelnen Stimmen, trotz der homophonen Ausprägung der Accorde, ein eigenthümliches Leben, indem er die Declamation des Textes durch die verschiedenen Stimmen hindurch anders vertheilt, so dass jedes einzelne Wort zu seinem Sinne entsprechender vollster Erscheinung gelangt. Wir verweisen als selbstredendes Beispiel auf die Notenbeilage Nr. 10 mitgetheilte Bearbeitung des Chorals: „Vom Himmel hoch da komm ich her", in welchem z. B. Tenor und Alt das Wort „da", der zweite Sopran „komm" hervorheben, während wiederum der Tenor „ich" betont und der Alt „gute" melismatisch auszeichnet, u. s. w. Es ist dies unzweifelhaft die höchste Weise der Homophonie und entschieden der Gipfelpunct der ganzen besprochenen Richtung nach dieser Seite. Zugleich gelangt aber auch jene motettenhafte Weise und die cantatenmässige des alten Kirchen- und des künstlichen weltlichen Gesanges zu neuer Darstellung. Eccard behandelt nicht eigentlich jede Strophe, wie z. B. Praetorius, einzeln, sondern innerhalb des einen Liederverses bildet er ein eigenthümliches, in seinen Grundzügen die Cantatenform darstellendes strophisches Gebäude heraus. Es war dies eine ganz nothwendige Folge der Verschmelzung beider Richtungen: jener, welche auf eine mehr künstliche Ausgestaltung, und der, die mehr auf eine in einfacher Weise harmonisierte Declamation der Melodie hinausgieng. Johannes Eccard war in beiden Richtungen thätig. Jene ältern Tonsätze, welche er seinem Freunde Joachim von Burgk zu dessen *Crepundia* (1577) und den dreissig geistlichen Liedern lieferte (1585), sind einfach Ton

gegen Ton gesetzt, während unter den noch früheren sich Tonsätze von reicher und künstlicher Stimmverwebung befinden, ebenso wie in der 1589 zu Königsberg erschienenen Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder Eccard's. Jene Richtung auf eine dem Wortausdruck entsprechende Declamation musste sich nothgedrungen auf die Versuche einer vollständigen Erschöpfung des Textausdrucks erweitern, und wir sehen denn den Meister allerdings auch dies schon in der bei Praetorius besprochenen Weise versuchen, indem er die verschiedenen Strophen auch verschieden behandelt. Allein sie konnte doch auch wiederum seinem, auf schlagenden Ausdruck bedachten Sinn nicht genügen, und so erfand er jene Weise, die bei aller Gedrungenheit der Form dennoch eine feine Characteristik zulässt. Er behält jene einfache Liedform bei, aber indem er jedes einzelne Glied derselben in der Weise durch die verschiedenen Stimmen vertheilt, wie seine Declamation, erscheint es fast überall in neuer Beleuchtung und in anderer Beziehung zum Ganzen, wie zum Einzelnen. Es wird nicht schwierig sein, aus diesen Sätzen in jeder Stimme die Liedform durch Ausscheidung der unwesentlichern Theile herauszulösen; wie der ganze Satz aber erscheint, ist er zu hymnischer Breite erweitert. Als Beleg diene Nr. 11 der Notenbeilage.

Zunächst ist es eine ganze Reihe von nachfolgenden Meistern, die sogenannte preussische Tonschule, die sich dieser Richtung direct anschliessen, wie Stobaeus, Albert, Weichmann u. A., und in seinem Sinne weiter arbeiten, ohne indess den Meister zu überbieten. Viel bedeutsamer wurde dieser dadurch, dass diese Weise der künstlicheren Behandlung die ganze Weiterentwickelung der protestantischen Kirchenmusik zu beherrschen beginnt. Wir sehen von jetzt an den Choral sich entschieden nach zwei Seiten ausbreiten. Während durch zwei Jahrhunderte hindurch bedeutende Männer fort und fort bemüht sind, dem Choral als kirchliches Gemeindelied die höchste Vollendung zu geben, erzeugt er in einer Reihe anderer gottbegabter Männer einen neuen herrlicheren Kunstgesang. Er durchdringt alle die, aus der alten Kirche überkommenen Formen: den Hymnus, die Motette und die Formen des künstlichen Contrapuncts, und als auf dem Gebiete der weltlichen Musik sich neue Kunstgebilden herausheben, welche auch direct im kirchlichen Gesange Eingang finden, da zügelt er die sinnliche Weise derselben, dass wir ihre profane

Abstammung vergessen lernen. So nur war es möglich, dass, als die katholische Kirchenmusik unter den fremden Einflüssen nach und nach versank — die protestantische immer herrlicher emporblühte, und dass, als jene bereits nur noch dem äussern Schaugepränge des katholischen Ritus zu entsprechen im Stande war, die evangelische Kirchenmusik in Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel ihre bedeutsamsten und herrlichsten Werke erstehen sah.

Johann Stobæus bezeichneten wir als ersten, der sich der künstlicheren Weise der Choralbearbeitung des Meisters Eccard anschloss. Er ist zu Graudenz im Jahre 1580 geboren und war nach mehreren Zeugnissen ein „Fundamentaldiscipel des weiland Ehrenvesten, achtbaren und kunstreichen Johannes Eccardi"[1]. Bereits 1603 wird er als „Cantor der Stadt Kneiphof" genannt — seit 1627 bekleidete er Eccard's Stelle als „Churfürstliche Durchlaucht in Preussen Capellmeister". Das Jahr 1646 gilt allgemein als sein Todesjahr.

Eine Eigenthümlichkeit der veränderten Weise des Kunstschaffens tritt uns in Stobaeus so entschieden ausgeprägt wol zum ersten Male entgegen: seine Gesänge sind zum überwiegend grössen Theil Gelegenheitsgesänge. Musik und Poesie beginnen jetzt bereits schon dem Einzelnen so persönlich nahe zu treten, dass er alle wichtigen Ereignisse durch beide auszuzeichnen trachtet. Nicht nur weltgeschichtliche Ereignisse, wie das erste Reformationsjubiläum 1617 — die Feier der, vor hundert Jahren übergebenen Augsburgischen Confession 1630 — der Stumbsdorfer Frieden 1635, oder der Waffenstillstand zwischen Polen und Schweden — sondern auch wichtige Begebenheiten im Leben der Gemeinden — wie die Kirchweihe der Kirche zu Tilsitt 1610 oder der zu Königsberg 1623 — ja selbst der einzelnen Gemeindeglieder — wie die Hochzeit des Kneiphofer Rathsverwandten Christoph Klein mit Regina Stiemer 1613 — wurden durch solche Gelegenheitsmusik ausgezeichnet. Schon diese eigenthümliche Stellung der Gesänge des Meisters giebt einen hinlänglichen Beweis, dass sie wol in der Weise, mancher auch noch im Geiste, keiner aber mit der wunderbaren Begeisterung Eccard's gesungen sein konnten. Stobaeus bewegt sich eben nur in den Formen und mit den Mitteln seines Meisters, und nur in wenigen erreicht er diesen annähernd. In den Festliedern tritt

1. Vorrede zu seinen bei Georg Rhete in Danzig 1634 erschienenen Chorälen.



er ihm noch am nächsten. Wir begegnen hier meist jenem Streben, die Versgliederung in jeder Stimme eigenthümlich darzustellen, so dass sie im grossen Ganzen weniger hervortritt. Doch in den eigentlichen Choralbearbeitungen vermisst man fast durchweg jene innere Nothwendigkeit, nach welcher die Stimmen, wie bei Eccard der Text, verschieden declamieren; man merkt vielmehr, dass der Schüler hier nur dem verehrten Meister nacharbeitet. Nicht minder gilt dies von jenem andern Meister, der mit Stobaeus noch gleichzeitig in Königsberg wirksam war: Heinrich Albert, wo wir ihm in ähnlicher Thätigkeit begegnen. Wie aber bei ihm und den nachfolgenden Meistern dieser Schule der Choral noch eine andere Form gewinnt, zur geistlichen Arie wird, das werden wir später erfolgreich erörtern können. Und so wenden wir uns wiederum zu den Meistern des Chorals zurück, welche ihn mehr als Gemeindelied mehrstimmig bearbeiten. Wir werden uns hier kürzer fassen können, weil es nur nothwendig werden wird, anzudeuten, in wie weit es jedem der bedeutenderen Meister gelingt, den Choral in dieser Gestaltung immer zweckentsprechender herauszubilden.

Hier begegnet uns zunächst ein Mann, der zwar den Choral nach seiner eignen Bezeichnung „madrigalisch", d. h. motettenhaft behandelt, allein sich hierbei ganz von der Bedeutung desselben als Gemeindelied leiten lässt. Der Choral begann bereits in der protestantischen Kirche die Grundlage des musikalischen Theiles des Cultus zu bilden, und es war natürlich, dass er selbst in seiner ursprünglichen Gestalt, in mannichfacher Weise verwendet wurde.

Zunächst galt es, Gemeinde- und Chorgesang in ein lebendiges Wechselverhältniss zu setzen. Damit die Gemeinde die Melodie sich recht sicher einpräge, sollte der Chor mit Begleitung der Orgel den Choral in einfacher Behandlung zuerst vortragen, und dann erst sollte der künstlichere Chorgesang, von Orgel und Instrumenten begleitet, mit dem Gesange der Gemeine wechseln. In diesem Sinne fasste

Christoph Thomas Walliser die Tonsätze seiner:

Ecclesiodiæ, das ist Kirchengesäng. Nemblichen die gebräuchlichsten Psalmen Davids, so nicht allein *viva voce*, sondern auch zu musikalischen Instrumenten christlich zu gebrauchen. Mit 4, 5 und 6 Stimmen componiert durch Christoph

Thomam Walliser, *Argentinensem*, *Præceptorem classicum* und *Musicum ordinarium* daselbsten. (1614, Strassburg, Paul Ledertz),

eben so wie des zweiten Theils:

Ecclesiodiæ novæ, darinnen die Catechismusgesäng, andere Schrift und geistliche Lieder, sampt dem *Te Deum* und der Litania u.s.w. (1625, Strassburg, Marx von der Heyden.)

In allen diesen Tonsätzen ist übrigens die künstliche, die motettenhafte Schreibart die vorherrschende, und zwar so, dass es nicht in allen Fällen leicht ist, die Melodie aus den contrapunctierenden Stimmen herauszuhören, welche jene fast vorherrschend durch lange Zwischenspiele unterbrechen, und wenn der Tonsetzer auch in der Widmung des ersten Theils ausdrücklich sagt: dass er den in seiner Vaterstadt üblichen Melodien, so viel ihm möglich gewesen, nachgegangen sei, damit sie von der Gemeine recht gehört und verstanden werden möchten, so ist ihm das eigentlich nirgend in der angestrebten Weise gelungen.

Erfolgreicher wirkte in diesem Sinne:

Erhard Bodenschatz, indem er sich zugleich der einfachen Satzweise des Lucas Osiander, Seth Calvisius u. A. anschloss.

Er ist wahrscheinlich in den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, zu Lichtenberg unfern Zwickau, geboren. Im Jahre 1600 erhielt er das Cantorat zu Schulpfort; 1603 das Pfarramt zu Rehausen unter Erkartsberge, und um 1608 das Pastorat zu Osterhausen im Amte Sittichenbach, in welchem er 1636 starb.

Er gehörte zu den fleissigsten und gewissenhaftesten Sammlern und Setzern seiner Zeit. Schon 1599 gab er, als churfürstlich sächsischer Stipendiat, von ihm gesetzte Magnificat heraus. 1603 erschien seine vortreffliche Sammlung von Motetten zu 4 bis 8 Stimmen (*Florilegium selectissimarum cantionum præstantissimorum ætatis nostræ auctorum*). Sein Choralbuch, das uns hier allein beschäftigt, erschien 1608 unter dem Titel: *Harmoniæ angelicæ cantionum ecclesiasticarum*, das ist: Englische Frewden Lieder, und geistliche Kirchen-Psalmen D. Martini Lutheri, und anderer frommen, gottseeligen Christen. (Leipzig, Abraham Lamberg.)

Wenn die Widmung und die Tonsätze dieser Choralsammlung nun errathen lassen, dass es die Absicht des Setzers war, der

Gemeinde einen thätigen Antheil an der Ausführung dieser Gesänge zu gestatten, so wird dies in der Sammlung von

Martin Zeuner, Hof- und Stiftsorganist zu Onolzbach, geradezu ausgesprochen, in dem Vorwort zu seinem, im Selbstverlage 1616 zu Nürnberg bei Georg Leopold Fuhrmann erschienenen Choralwerke:

> LXXXII Schöne Geistliche Psalmen, nach dem Choral oder Thon, in dem Brandenburgischen Fürstenthumb unterhalb Gebirges gebrauchlich, auf alle Sonntag' und Fest durchs ganze Jahr, solchergestalt mit fünf Stimmen componiert, dass ein jeder fromme Christ ungehindert mitsingen vnd seine herzliche Andacht gegen GOTT erzeigen kannet.

Wenn schon dieser Titel den speciellen Zweck der Sammlung näher bezeichnet, so spricht ihn der Herausgeber in der Vorrede ganz direct aus, „weil der Kirchengesang nach Offenbarung des Evangelii in diesen letzten Zeiten choraliter und figuraliter geübt worden, wie denn in unterschiedlichen Landen etliche Musik erfahrene und wohlgeübte Componisten hieran ihren Fleiss nicht gespart — aber weil etliche vnd dess mehreren Theils solche gar zu künstlich componiert, also, dass ein gantze Christliche Versamblung nur irr gemacht, vnd ihre Christliche Andacht, wie sie gern wollten, mit eygener Stimm nicht vorbringen können, da doch Gott an diesem mehr wolgefallens alsz an der künstlichen Composition hat, also hab' ich mir daher vrsach genommen, vnd vor wenig Jahren etliche teutsche Psalmen nach der Melodey, so in diesem Fürstenthumb gebräuchlich, figuraliter also componiret, dass bei Christlicher Zusammenkunft solche von Mann vnd Weib, Jung vnd Alt, in irem gewöhnlichen Ton oder Melodey, von denjenigen figuraliter musiciren, vngehindert, sondern zu wahrer vnd jnbrünstiger Andacht angetrieben können zugleich mitgesungen werden.“ Diesem Grundsatze gemäss hält nun der Tonsatz Zeuner's die Mitte zwischen jener, nur das Bedürfniss des Gemeindegesanges berücksichtigenden Weise Osiander's und der künstlichen Eccard's. Die Choräle sollten von einem geschulten Sängerchor ausgeführt werden, und die Gemeinde sollte eben nur mit einstimmen. Wir finden daher bei ihm weder den harmonischen Glanz Osiander's, noch die lebendige Beweglichkeit Joh. Eccard's.

In gleichem Streben begegnen wir

Johann Andreas Herbst. Er ist um 1587 zu Nürnberg geboren und bekleidete von 1628—1641 ein Capellmeisteramt zu Frankfurt a. M., und von 1641—1650 ein gleiches zu Nürnberg. Er kehrte darnach wieder nach Frankfurt zurück und lebte dort noch 1660.

Eine Anzahl Choralbearbeitungen von ihm erschienen zu Frankfurt in einer Sammlung, dem „Harmonischen Chor- und Figural-Gesangbuche Augsburgischer Confession", 1659, von Lorenz Erhardi, College und Cantor am Frankfurter Gymnasium. Wie Zeuner beobachtet auch er in seiner contrapunctischen Choralbearbeitung die strophische Gliederung, so dass auch die Begleitungsstimmen überall abschliessen, wo die Melodiezeile endet; allein er führt die Mittelstimmen lebhafter wie jener. Melismen und andere Ausschmückungen der Mittelstimmen wendet er viel häufiger an, als jener, doch nie, wie bei Eccard, den ganzen Choral hindurch, sondern immer nur in einzelnen Stellen, wo es gerade bequem angeht, und sehr selten aus innerer Nothwendigkeit.

Die angegebene Sammlung enthält ferner von einem nicht nur um Ausbreitung der kirchlichen, sondern namentlich der weltlichen Musik hochverdienten Mann:

Johan Jeep, sechs hier zu erwähnende Tonsätze, die ihn uns als Setzer und Erfinder einer eigenen Melodie zeigen. Wie bei den vorhergenannten Meistern, steht auch bei ihm vorherrschend Note gegen Note, und nur selten, höchstens an den Schlussfällen der Choralzeile, wird der ruhige Gang der Mittelstimmen durch Melismen unterbrochen.

Energischer noch als alle bisher genannten sehen wir endlich nach dieser Richtung einen fürstlichen Sänger und Setzer, jenen

Landgraf Moritz zu Hessen thätig, welcher die hohe Begabung des gefeiertsten Meisters des siebzehnten Jahrhunderts erkannte, und durch dessen fürstliche Freigebigkeit sie zu herrlicher Ausbildung gedieh, der Heinrich Schütz in den Stand setzte, den Unterricht des grossen Venetianers Johannes Gabrieli zu geniessen.

Landgraf Moritz war am 25. März 1572 geboren. Ein eifriger Förderer der Tonkunst, war er zugleich ein Verehrer der religiösen Anschauung Calvin's, und nachdem er nach dem Tode seines Vaters am 25. April 1592 die Regierung der Casselschen Lande

antrat, suchte er auch die strengere und herbere Form des calvinistischen Gottesdienstes einzuführen. Dem bilderstürmerischen Verfahren, nach welchem man die Kirchen ihres Schmuckes beraubte, folgte auch die, dem entsprechende Umgestaltung des Kirchengesanges. „Das Absingen der Evangelien, Episteln und vorgeschrieben gewesenen Gebete wurde ohne Weiteres abgestellt; mit dem Gemeindegesange, wenn nicht ebenso, doch in calvinischem Sinne beschränkend zu verfahren, versuchte man mindestens ernstlich. Nach Calvin's Ansicht sollte Gott nur durch dasjenige im Gesange gelobt werden, was er durch den heiligen Geist den auserwählten Sängern der Vorzeit im alten und neuen Bunde unmittelbar in den Mund gelegt habe: durch die Psalmen, durch die Loblieder der Propheten, Seher, Helden und sonst besonders Begnadigter. Dieses zu erreichen, den bisherigen einer solchen Anforderung nicht gemässen Kirchengesang durch einen angeblich reineren zu ersetzen, erschien die Einführung des Lobwasser'schen Psalters das Geeignetste. Schon vor dem Bildersturme hatte man damit in Schmalkalden einen Versuch gemacht. Die Schulkinder, welche wöchentlich zweimal in der Stadt umhergehend vor den Thüren geistliche Lieder zu singen pflegten, zwang man, nachdem sie am 2. December 1608 ihren Umgang, lutherische Adventslieder singend, bereits vollendet hatten, ihn auf's neue anzutreten, und nunmehr Lobwasser'sche Psalmen vorzutragen. Am Christtage, wo der ganze bisherige Brauch bei der Abendmahlsfeier unterblieb und der neue zum ersten Male nach dem Bildersturme stattfand, musste der Chor die Handlung durch einen Psalm zu vier Stimmen aus dem Lobwasser begleiten." [1]

Die Gemeinden widersetzten sich zwar allenthalben. Obgleich die Tonsätze Goudimel's in Lobwasser's Ausgabe, wie wir sahen, auch in Deutschland allgemeinen Anklang gefunden hatten, so wurden doch gar bald die Texte ihres calvinischen Ursprungs halber unter den Lutheranern verdächtig, und in einem von Dr. Cornelius Becker dem Lobwasser'schen Psalter entgegengesetzten ähnlichen Unternehmen wird jenem sogar der Vorwurf gemacht, dass er in jüdischem Sinne Christum aus den Weissagungen der Psalmen herausdeuten wolle. Da es dem Landgraf Moritz zu Hessen indess rechter Ernst war, Lobwasser's

1. Winterfeld, „Der evangelische Kirchengesang", Th. II, pag. 40.



Psalter mit den Tonsätzen Goudimel's in den Kirchen seines Landes einzuführen, so besorgte er selbst mehrere neue Ausgaben desselben, und hier begegnen wir ihm nicht nur als Setzer, sondern auch als Sänger.

Sein Tonsatz ist noch ungleich einfacher, als der Goudimel's. Bei jenem fanden wir Veränderungen desselben, wo eine Melodie sich wiederholte; auch diese verwarf Landgraf Moritz. Alle Stimmen sollten sich, um durch die rechte Betonung dem Wort einen grössern Nachdruck zu geben, streng der Melodie anschliessen, und nur eine leichte Bindung liess er zu, weil diese ja nichts änderte. Daher sind auch in seinem Psalter diejenigen Tonsätze Goudimel's ausgeschlossen, welche sich reicher entwickeln, und in seinen eignen folgt er ganz genau dem ausgesprochenen Grundsatze.

Michael Altenburg, um 1583 geboren, ein Geistlicher und ausserordentlich fleissig auf dem Gebiete des Kirchengesanges, schloss sich gleichfalls mehr dieser Richtung an, ohne Hervorragendes zu leisten, und wir erwähnen hier nur, dass bei ihm bereits die Kirchentonarten ziemlich verschwunden, durch die modernen verdrängt sind, während sie bei seinem Zeitgenossen Bartholomäus Helder, wenn auch nicht sicher ausgeprägt, doch immer noch erkennbar erscheinen.

Die Bedeutung Melchior Frank's, der gleichfalls in dieser Richtung thätig war, liegt indess auch für den kirchlichen Gesang nur im Kunstgesange, weshalb wir ihn später eingehender würdigen können. Nachhaltigern Einfluss als jeder der zuletzt genannten, sollte für den Choral als Gemeindelied

Matthæus Apelles von Lœwenstern gewinnen. Er ist am 20. April 1594 zu Polnisch Neustadt im Fürstenthum Oppeln geboren, und neben seiner Liebe und Befähigung für die Tonkunst besass er auch anderweite Fähigkeiten, die ihn, obwol in niederm Stande geboren (er war der Sohn eines Sattlers), zu Amt und Würden brachten. Schon 1625 war er fürstlich Bernstädtscher Rentmeister und Chori musici Director geworden. 1626 wurde er Director der fürstlichen Schule zu Bernstadt, 1631 fürstlicher Rath, Secretarius und Cammerdirector. Er trat dann in die Dienste des Kaisers Ferdinand II. und wurde von Ferdidand III. sogar in den Adelstand erhoben. Später wurde er Staatsrath des Herzogs Carl Friedrich von Münsterberg in Oels, und starb als solcher am 11. April 1648.

Von seinen geistlichen Liedern, deren er dreissig dichtete und sang — sie finden sich sämmtlich in dem zu Breslau in der Buchdruckerei der Baumann'schen Erben gedruckten Gesangbuche: „Vollständige Kirchen- und Hausmusik" — haben sich zwölf in Schlesien mit ihren Singweisen im Gebrauch erhalten, und auch Johann Sebastian Bach hat mehrere einer Bearbeitung unterzogen. Wie er übrigens dabei bemüht war, Kunst- und Gemeindegesang in Wechselbeziehung zu setzen, wird uns noch später beschäftigen, wenn wir einen Kreis von Meistern die schon vermöge ihrer äussern Verhältnisse einen nachhaltigern Einfluss gewinnen konnten etwas specieller in ihrer Wirksamkeit als Sänger und Setzer betrachtet haben. Es sind jene Berliner Meister, die sich namentlich um den grössten geistlichen Liederdichter jenes Jahrhunderts — Paul Gerhard — vereinten.

Der erste und wol auch bedeutendste:

Johann Crüger ist zu Gross-Breese bei Guben am 9. April 1598 geboren. 1615 finden wir ihn in Berlin als Hofmeister der Kinder des Churfürstl. Hauptmanns Christoph von Blumenthal, und 1620 bezog er die Universität Wittenberg, um sich der Gottesgelahrtheit zu widmen. Doch schon 1622 folgte er einem Rufe an das Cantorat der Hauptkirche St. Nicolai in Berlin und die damit verbundene Lehrerstelle am Gymnasium zum grauen Kloster. In dieser Stellung wirkte er treu und ausdauernd bis an seinen 1662 am 23. Februar erfolgten Tod.

In seinem ersten Choralwerk, das 1640 bei Georg Rungen's Wittwe zu Berlin unter dem Titel: „Neues vollkömmliches Gesangbuch Augspurgischer Confession", erschien, schliesst er sich der einfachen Weise, wie wir sie bereits an früheren Meistern erkannten, an, und die Behandlung seines zweiten derartigen Werkes, das 1649 unter dem Titel: „Geistliche Kirchenmelodien", in Berlin bei Daniel Reichel erschien, unterscheidet sich nur dadurch von dem ersten, dass von den 152 Tonsätzen, welche die Sammlung enthält, 109 mit Begleitung von Violinen und Cornetten gesetzt sind.

Sein Hauptwerk erschien 1658 unter dem Titel: *Psalmodia sacra*, bei dem Buchhändler und Buchdrucker Christoph Runge in Berlin, und zwar mit vier Vocal- und (*pro complemento*) drei Instrumentalstimmen, nebst dem *Basso continuo.* Von seinen Melodien gehören einzelne, wie: „Jesus meine Zuversicht", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Nun danket alle Gott", „O wie

selig seid ihr doch, ihr Frommen", noch heute zu den beliebtesten Kirchenmelodien. Als Setzer schliesst er sich, wie wir bereits anführten, der einfachen Weise dieser ganzen Richtung an. Sein Tonsatz ist schlicht und einfach, und wenn er auch nicht immer nur Note gegen Note setzt, so sind doch seine Harmonien immer klangvoll und kräftig ausgeprägt. Eine neue Gestaltung erzielt er durch eine eigenthümliche Verwendung der Instrumente als Begleitung. Wir haben bereits früher erwähnt, dass der Chorgesang überhaupt schon früh mit Instrumenten begleitet wurde. Auch beim Choralgesange hatte diese Behandlung lange vor Crüger Anwendung gefunden. Man leitete die Choralgesänge durch Instrumentalvorspiele ein und hängte ihnen ein Nachspiel an; aber als Begleitung zum eigentlichen Choral übertrug man den Instrumenten, in der verschiedensten Zusammensetzung, die vocalen Begleitstimmen, so dass die Behandlung also nur durch den Klang unterschieden war. Crüger weicht von dieser üblichen Praxis ganz bedeutsam ab, indem er seine Instrumente in durchaus selbständiger Führung dem Gesange gegenüber stellt. Es ist entschieden italienischer Einfluss, der sich bereits geltend macht. Doch erfasst er hier nicht die Choralmelodie, selbst nicht eigentlich den ihm zugesellten Contrapunct, wie dies bei einer andern Gruppe, die lange vorher thätig ist, und die wir bald einer eingehenden Betrachtung unterziehen müssen, der Fall ist, sondern jene freiere Führung des Instrumentalen, die sich in Italien aus der dort seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts mit grossem Eifer gepflegten Einstimmigkeit entwickelte, wird nur dem Choral dienstbar gemacht, um ihn glänzender auszustatten. Jene frühere Weise der Choralfiguration wird jetzt auf die Instrumente übertragen, und bei ihrem grössern Ton und Spielreichthum konnte sie sich hier viel freier entwickeln, bis sie endlich auch in dieser freiern Weise wieder durch die spätern Meister auf das Vocale übertragen wird.

Noch zwei Meister sind zu erwähnen, die wie Crüger die neuen, auf dem weltlichen Gebiete gewonnenen musikalischen Darstellungsmittel dem Gemeindegesange zu vermitteln bemüht waren: Jacob Hintze und Johann George Ebeling, von denen namentlich der letztere, der unmittelbare Nachfolger Crüger's in dessen Aemtern, unsere Aufmerksamkeit verdient. In den Jahren 1666 und 1667 gab er „Pauli Gerhardi Geistliche

Andachten“ in zehn Heften heraus. Die Melodien sind meist seine eigene Erfindung. Die vierstimmige Bearbeitung aber ganz sein Eigenthum. Nur eine von seinen Melodien hat sich noch in dem Gemeindegesange erhalten, die Melodie des Liedes: „Warum sollt' ich mich denn grämen“.

Die Behandlung des Instrumentalen, die uns hier allein interessiert, unterscheidet sich von der Crüger's nur dadurch, dass sie bei weitem nicht so im Sinne des Ganzen erfunden und weit weniger künstlerisch durchgeführt ist.

Wie der Einfluss Italiens sich hier durchaus mehr äusserlich zeigt, so erfasst er die Choralmelodie und die Choralbearbeitung andrerseits ganz direct in ihrer innersten Wesenheit und zwar nach zwei Seiten. Auf dem Gebiete des Kunstgesanges treibt eine ganz neue Choralkunst herauf; ältere Formen kirchlichen Gesanges werden erneut und umgestaltet und neue erstehen; aber auch das Gemeindelied gewinnt eine neue Gestalt.

Schon jene früher erwähnten motettenhaften Bearbeitungen der Choralmelodie mussten umgestaltend auf die älteste und mit grosser Sorgfalt auch in der alten Kirche gepflegte Form der Motette einwirken. In einer Reihe von Meistern, bis auf Joh. Eccard, und selbst über ihn hinaus, konnten wir den Einfluss der Motette auf die Choralbearbeitung verfolgen — und dieser wurde in demselben Maasse auch rückwirkend. An die Stelle des alten katholischen Hymnus ist jetzt der Choral getreten, und wir sehen deshalb auch jene Form in dem neuen Kunstgesange gar bald absterben. Zu wirklicher Bedeutung gelangt sie nur noch in einem protestantischen Meister, in Leonhard Schröter, von Torgau gebürtig, und ein Musicus an der Schule zu Magdeburg genannt, gab um 1580 „fünfundzwanzig“ und 1587 „achtundzwanzig geistliche lateinische Hymnus, auf die Hauptfeste zu gebrauchen, mit vier, fünf, sechs und acht Stimmen, zu Erfurt in Druck.“ Die Melodie des Hymnus erscheint überall unzerstückt, und die Grundtonart wird entschiedener noch als in den früheren Arbeiten Senfl's und der Zeitgenossen ausgeprägt, und zwar mit den neuern Darstellungsmitteln, welche der Meister allerdings viel mannichfaltiger zu verwenden Gelegenheit findet in seinen Weihnachtsliedlein, die 1587 zu Helmstädt bei Jacob Lucius erschienen. Dagegen erwacht die Form des Motett zu einem ganz neuen Leben. Wir fanden schon die venezianische Schule bemüht, durch festern

Anschluss an das Wort, namentlich dieser Form, erhöhten individuellen Ausdruck zu geben. Doch erst durch die Verschmelzung des Liedes und des Chorals mit ihr gelangt sie hierzu. Freilich gieng dieser ganze Umgestaltungsprocess viel langsamer vor sich, als der, welcher sich am Choral unter dem Einfluss der Motette vollzog. Fast das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch, also in einer Zeit, in der die motettenhafte Behandlung dem Choral schon eine hohe Kunstgestaltung gegeben hatte, unterscheidet sich die Motette von der alten nur durch eine, in der ihr hin und wieder zu Grunde liegenden Liedstrophe bedingten grösseren Ebenmässigkeit und Feinheit der Gliederung. Im übrigen wurzelt sie noch tief in der alten Anschauung. Der überwiegend grossen Anzahl liegen selbst noch lateinische Texte zu Grunde. Jene bereits erwähnte Sammlung von Bodenschatz: *Florilegium selectissimarum cantionum*, enthält in ihren beiden Theilen 265 Motetten von Jacob Gallus, Leo Hasler, Jacob Mailand, Hieronymus Praetorius, Adam Gumpeltzhaimer, Orlandus Lassus, Christoph Thomas Walliser, Fabricius, Erbach, Bischof, Vulpius, Zangius u. A., und darunter nur einige über deutsche Texte von meist weniger bekannten Tonsetzern, wie drei von Martin Roth, zwei von Hartmann, zwei von unbekannten Tonsetzern und je eine von Demant, Weissensee, Walliser, Bodenschatz, Melchior Frank und zwei von Calvisius.

Erst im nächstfolgenden Jahrhundert gewinnen die deutschen Texte nach Luther's Uebersetzung das Uebergewicht, und zwar wie es scheint zunächst als Gelegenheitsmusik. An Stelle der früher üblichen Braut- oder Todtenmessen tritt in der protestantischen Kirche die Motette, und hierbei wenden sich die Componisten vorwiegend den deutschen Texten zu. Eine grosse Anzahl dieser Motetten erschienen zu Coburg, in der fürstlichen Druckerei durch Just Haugk gedruckt; und darunter sind uns allein vierunddreissig von Melchior Frank bekannt geworden, über Texte aus Jesus Sirach, den fünf Büchern Mose, dem Buch Hiob, dem Evangelium Matthäi und namentlich dem Hohen Liede. Frank hat diese Gesänge später in grössern Sammlungen vereinigt oder sie solchen einverleibt, so weit er sie noch in spätern Jahren billigte.

Wie bewusst dieser Meister hierbei verfuhr, ersehen wir aus der Vorrede zu dem Werke, welches 1602 zu Nürnberg bei

Catharina Dietrichin gedruckt und von Conrad Baur verlegt wurde: *Contrapuncti compositi* Teutscher Psalmen und anderer geistlicher Kirchengesäng. Der Meister sagt darin, „dass die alten lateinischen Kirchengesänge zur Zierde des Gottesdienstes erdacht seien, und nach aller Gelehrten Meinung schwerlich corrigiert und verbessert werden mögen. Allein die liebe Jugend und die armen Laien könnten daraus doch nur wenig Trost und Unterricht schöpfen. Deshalb hätten gotterleuchtete Männer, nachdem das Bapstthum abgethan, den armen unverständigen Laien und männiglichen zum Trost aus heiliger Schrift andere teutsche Gesänge verfertigt und solche mehrentheils mit Verleihung Göttlicher Gnaden so treffentlich componiert, dass heutiges Tages beinahe niemand aus allen der Music erfahrnen vorhanden so sich vermessen dürfte, dergleichen Melodeyen mehr zu erfinden, oder dieselben zu verbessern.“ In Betrachtung solcher herrlicher Texte und Melodien habe dann er sich entschlossen, etliche in Nürnberg gebräuchliche Psalmen und Kirchengesänge in *contrapuncto composito* fugweis zu componiren und sie seinen Gönnern zu widmen.“ Es lässt diese Vorrede schon dies Werk als eine Sammlung von Choralbearbeitungen erkennen, wie wir sie bereits aus den Sammlungen von Rhaw und Walter kennen lernten. Die nothwendige Consequenz dieser Richtung war, dass der Meister auch in seinen Motetten sich dem deutschen Text zuwandte. Noch seine: *Sacræ melodiæ* zu sieben bis elf Stimmen, enthalten lateinische Gesänge — Magnificat, Psalmen und Motetten — aber schon 1608 erschienen die „Geistlichen Gesäng und Melodeyen, deren der mehrer Theil aus dem Hohen Lied Salomonis etc., mit fünf, sechs und acht Stimmen componiert und in Druck verfertigt, zu Coburg in der fürstlichen Druckerei gedruckt und von Just Haugk verlegt sind.“

Ehe wir uns diesen Arbeiten des Meisters zuwenden, überblicken wir noch kurz die Thätigkeit einiger früherer, welche noch tief in der alten Anschauung wurzeln, in denen sich aber bereits die neue wirksam erweist. Matthias le Maestre, ein Flamländer, daher in Italien unter dem Namen Maistro Mattio Fiammingo bekannt, war 1552 noch Capellmeister am Dome zu Mailand und wurde an Walter's Stelle zum Sängermeister nach Dresden berufen. Eine Reihe von kirchlichen Tonwerken aller Gattungen, die in den Jahren 1552, 1557, 1563 bis 1577 erschienen, geben

uns den Beweis, dass er, ein Zögling der alten Schule, sich den Einflüssen der neuen Zeit nicht verschloss, wenn sie auch bei ihm nur mehr äusserlich erkennbar werden. Wir konnten schon in den Tonwerken der alten Meister ein Bestreben nach einer feinern Gliederung, namentlich der Motette, wahrnehmen, indem die contrapunctierenden Stimmen die strophische Gliederung des Cantus firmus in eigener Weise darzustellen versuchten. Le Maistre legte einzelnen seiner Motetten Volkslieder als Cantus firmus zu Grunde, die viel energischer gegliedert sind, als der alte Hymnus, und indem der Meister seinen Contrapunct demgemäss gestaltet, tritt die Motette immer entschiedener heraus aus der Unform der alten Schule; sie erlangt so die Fähigkeit, Träger individueller Begeisterung zu werden.

Ganz in demselben Sinne finden wir Antonio Scandelli thätig. Ein Italiener von Geburt und wie le Maistre in der alten Schule erzogen, vermittelten sich auch ihm, namentlich während seiner Amtsthätigkeit als Director der churfürstlichen Capelle zu Dresden (seit 1562), die Einflüsse der beginnenden neuen deutschen Schule. Er setzte nicht nur Choräle motettenhaft, sondern schrieb auch Motetten über Volksliedermelodien. Während diese Meister mehr formell die neue Motettenform herausbilden halfen, sind namentlich drei deutsche Meister bemüht, ihr ideell erhöhte Bedeutung zu geben. Wir nennen zunächst:

Jacob Mailand, wahrscheinlich 1542 — nach einigen zu Senftenberg in der Oberlausitz, nach anderen zu Meissen geboren. Während seiner Dienstzeit bei dem Markgrafen Georg Friedrich von Anspach gab er seine *Selectæ cantiones*[1] zu fünf und sechs Stimmen heraus, und aus der Zuschrift seiner *Sacræ quædam cantiones latinæ et germanicæ*[2] ersehen wir, dass er diesen Dienst verlassen und sich nach Frankfurt a. M. begeben hatte. Hier begann er die deutschen Psalter Luther's zu componieren, wurde indess durch Krankheit an der Beendigung dieses Werkes gehindert. Jenes letzterwähnte Werk enthält 33 Motetten — 19 lateinische und 14 deutsche zu vier und fünf Stimmen. Sie wurzeln ihrer Anlage nach alle in der alten Schule; ihre Ausführung gehört indess vielfach, namentlich die über deutsche Texte, der neuen Schule an. Viel entschiedener, als bei den alten

1. Norib., 1572.
2. Francof. ad Mœnum, 1575.

Meistern, macht sich bei ihm das Bestreben geltend, dem Wort in echt protestantischem Geiste Geltung zu verschaffen. Jener Zug der Zeit, den Text rhythmisch-declamatorisch zu behandeln, der namentlich in den Nachbildungen antiker Metra sich ausspricht, erweist sich selbst in den Motetten Mailand's schon schaffend, und so entfaltet sich in ihnen ein grösserer Reichthum individuellen Lebens, als in denen der Vorgänger.

Dasselbe gilt von Gallus Dressler, zu Nebra in Thüringen geboren; 1558 Cantor zu Magdeburg, gab er als solcher in den Jahren 1568, 69, 70 und 77 mehrere Hefte *Sacræ Cantiones* zu vier und mehr Stimmen heraus, und machte sich durch seine *Elementa Musicæ practicæ in usum Scholæ Magdeburgensis*, 1584 zu Magdeburg in-8⁰ gedruckt, um die Musiklehre verdient.

Wir wissen nicht anzugeben, wie weit Melchior Frank, der auf diesem Gebiete seine Hauptbedeutung für die kirchliche Kunst gewinnen sollte, alle diese Arbeiten kannte. Von den Lebensumständen dieses Meisters ist uns überhaupt nur wenig bekannt geworden. Er war zu Zittau wahrscheinlich um 1580 geboren. Seine künstlerische Laufbahn begann er in Nürnberg, ums Jahr 1604 ist er als Capellmeister des Herzogs von Sachsen-Coburg, Johann Casimir, thätig, und in diesem Amte beschloss er auch sein Leben am 1. Juni 1639. Seine künstlerische Thätigkeit war eine überaus reiche und fruchtbringende. Wie die meisten seiner protestantischen Kunstgenossen, wandte er sich mit grossem Eifer der Choralbearbeitung zu, und zwar jener *in contrapuncto composito* fugweisen, ohne indess hier die Bedeutung eines le Maistre, Scandelli oder des Leo Hassler zu erreichen. So in dem 1602 erschienenen Werke: *Contrapuncti compositi* Teutscher Psalmen und ander Geistlicher Kirchengesäng — wie in dem „Geistlichen musikalischen Lustgarten" (1616) und den *Psalmodia sacra* (1631).

Seine Thätigkeit auf dem Gebiete der weltlichen Musik wird uns erst im nächsten Capitel beschäftigen. Dagegen wurde er der erste, der, wie bereits erwähnt, die neue protestantische Weise des Choralgesanges der Motettenform durchgreifend vermitteln sollte. Wie er hier dem Texte, wir möchten sagen, fast Wort für Wort treu nachgeht, und dennoch jene durch Lied und Choral angeregte formelle Gliederung zu erreichen bemüht ist, mag uns eine Betrachtung der fünfstimmigen Motette: „Ich weiss

dass mein Erlöser lebt", die der Meister *in obitum filii auctoris carissimi* schrieb, darthun. (Notenbeilage Nr. 13.)

Die strophische Gliederung ist so bestimmt ausgeprägt, dass es weiter keines Hinweises bedarf, aber sie unterscheidet sich doch auch wesentlich von der, in den Festliedern Johann Eccard's herrschenden. Dieser Meister fügt die Strophen so künstlich in einander, dass sich das Ganze, zwar wol gegliedert, aber in hymnischer Breite darlegt, während Melchior Frank diese Gliederung anwendet, um die einzelnen Gedanken seines Spruches recht energisch auszusprechen und möglichst eindringlich zu machen, und es geschieht dies sogar vorwiegend in der Form der Wechselrede. Indem er nehmlich einzelne Strophen vierstimmig behandelt und zwar so, dass er bald den Sopran, bald den Bass schweigen lässt, bieten ihm die fünf Stimmen eigentlich zwei Chöre — einen tiefen und einen hohen Chor. Dass aber die Form der Wechselchöre namentlich für die Motetten erfolgreich zu verwenden ist, haben wir schon früher gesehen, und sie wird hier um so gewichtiger, weil die Gliederung viel entschiedener heraustritt, als früher. Weiterhin zeigt sich der Einfluss von Lied und Choral auch in der grösseren Belebtheit und Mannichfaltigkeit des Rhythmus. Wir fanden im alten System ein eigentlich rhythmisches oder metrisches Gesetz nicht wirksam — höchstens nur im Grossen und Ganzen gestaltend, in der Zwei- und Dreitheiligkeit. Im Volksliede erst machte sich das rhythmische Princip geltend, und zwar im feinsten Anschluss an die Sprachmetrik. Das Volksgemüth ringt nach einer möglichst lebendigen Darstellung seines innersten Lebens, und weil ihm die rhythmischen Mittel der mannichfaltigen Darstellung desselben Metrums noch fehlen, so erreicht es diese durch den rhythmischen Wechsel. Wir fanden in demselben Lied nicht nur das zweitheilige mit dem dreitheiligen Metrum wechseln, sondern auch die verschiedene Darstellung desselben auf einzelne Tacte angewendet. Durch zwei Jahrhunderte erhielt sich diese Weise auch im Choralgesange, und von welchem Einfluss sie auf den Kunstgesang wurde, das beweist die vorliegende Motette. Einem eigentlich rhythmischen Wechsel begegnen wir schon nicht mehr. Auf dem Gebiete der Kunstmusik war ja bereits die Möglichkeit erkannt worden, ohne rhythmischen Wechsel eine mannichfaltige Darstellung desselben Metrums zu erzielen, und hierdurch gewinnt Frank die Mittel

nicht nur für eine belebtere und mannichfaltigere Declamation der einzelnen Strophen, sondern für eine bei aller Einheit doch in reicher Fülle sich darlegende rhythmische Gestaltung des Ganzen.

Mit Melchior Frank ist diese Form in ihren Grundzügen festgestellt, und wir werden noch einer Reihe von Meistern begegnen, welche sie in diesem Sinne innerhalb der protestantischen Kirche weiter fortbilden — und dabei zugleich erkennen, wie als nothwendige Consequenz endlich der Choral in seiner ursprünglichen Gestalt, als figurierter Choral oder in einfach harmonischer Bearbeitung mit aufgenommen wird.

Alle diese Veränderungen, welche an dem Choral oder durch ihn hervorgebracht wurden, waren theils in der Form selbst, theils in ihrer Bedeutung für die evangelische Kirche bedingt. Wir sahen, wie er aus dem Volksliede und dem alten Hymnus sich herausbildend zum Gemeindeliede, und als solches Gegenstand fortwährend umgestaltenden Fleisses wird; wie er andrerseits die kunstvollsten Bearbeitungen erfährt, wie denkende und begabte Meister Kunst- und Gemeindegesang zu verschmelzen suchten, und wie endlich durch ihn die alten Formen des Hymnus und der Motette erneut und erweitert, zu neuem Leben aufblühen.

Es bleibt uns nur noch übrig, die neuen Formen zu betrachten, die zwar durch äussere Einflüsse angeregt, aber namentlich unter seiner Herrschaft eigenthümliche Ausgestaltung erfahren, und wir werden dann noch seine dadurch wiederum bedingte letzte Gestaltung als Gemeindelied der letzten Jahrhunderte um so leichter begreifen.

Nur in wenigen Meistern des einfachen Contrapuncts, wie in Osiander und den Calvinisten, fanden wir das Bestreben der Kunst, der sinnreichen Stimmverwebung der gelehrten Contrapunctisten einen Tonsatz gegenüber zu stellen, welcher die Harmonie klangvoll herausbildet, und dem Wort und dem Sprachmetrum eine grössere Sorgfalt widmet. Selbst in den verwandten Arbeiten von Seth Calvisius begegnen wir immer noch dem Bestreben, die Begleitstimmen möglichst selbständig und unabhängig von der Melodie zu führen. Dem gegenüber hatte sich in Italien mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts eine ganze neue Musikpraxis geltend gemacht. Der musikalisch und

wissenschaftlich gebildete Dilettantismus lehnte sich auf gegen die Mehrstimmigkeit des Gesanges und gegen seine künstliche Stimmverwebung. Er wollte die Tonkunst nur im Dienst der Dichtkunst verwendet wissen; nur als Sprache des Gefühls gelten lassen — nicht auch als Kunst, welche die Töne als ein Material betrachtet, aus welchem wolgebildete und wunderbar künstlich zusammengesetzte Kunstwerke geformt werden sollen. Die Wiedererweckung der alten gesungenen und mit Musik begleiteten Tragödie, welcher die Tonkunst allerdings nur dienend sich zugesellt hatte, war das Hauptziel jener Bestrebungen, und mit vollem Recht machten diese Alterthumsfreunde geltend, dass es unpassend sei, aus einem mehrstimmigen Madrigal eine einzelne Stimme herauszunehmen und die fehlenden durch Instrumente oder die Laute zu ersetzen. Ganz folgerichtig führte dies auf den Einzelgesang, und wie sich hieraus unter dem Einfluss der Instrumentalmusik und bei der rein beziehungslosen Lust der Italiener am Gesange allmälig der colorierte Gesang herausbildet; wie hieraus die Formen des Concerts und die des musikalischen Dramas hervorgiengen, und endlich auch die Instrumentalmusik zu selbständiger Entfaltung gelangt, das wird uns erst in einem der nächsten Capitel beschäftigen können. Hier haben wir vorläufig nur die Einwirkung dieser Neuerung auf die deutsche Musik und zwar speciell auf den Choral darzuthun.

Jenes Meisters, der wol zuerst mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht diese neue Weise der deutschen Musik vermittelte, Michael Praetorius, hatten wir bereits Gelegenheit zu gedenken. Wir betrachteten indess dort mehr seine Thätigkeit auf dem Gebiete des Gemeindegesanges, während uns hier seine Beziehung zum Kunstgesange beschäftigen soll. Diese knüpft sich wie dort auch an den Choral, den er nach Concertart bearbeitet und einrichtet. Sein bedeutendstes Werk in dieser Richtung ist: *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*, „darinnen Solemnische Fried und Frewden Concert; Inmaszen dieselbe resp. bei Kaiser-, Chur- und Fürstlichen Zusammenkünften, Auch sonsten in Fürstlichen und andern fürnehmen Capellen und Kirchen angeordnet und mit 1 bis 21 auch mehr Stimmen auff 2 (bis) 6 Chor gerichtet, mit allerhand Musikalischen Instrumenten und Menschen Stimmen, auff Trommeten und Handpauken musiciret und geübt werden.“ Den sechsundvierzig Tonsätzen, welche diese Sammlung

enthält, liegen Choralweisen zu Grunde, aber diese werden so zerstückt und umgestaltet, dass es Mühe macht, sie herauszufinden. Nicht nur, dass fast jede Melodiezeile eine andere Behandlung erfährt, indem die eine von einem mehrstimmigen Chor, die andere von einem fünfstimmigen vorgetragen wird, während eine dritte wiederum einem Chor und einzelnen concertierenden Stimmen in lebendigem Wechselgesange übertragen wird, meist unter, in demselben Verhältniss verschieden zusammengesetzter Instrumentalbegleitung — auch die Melodie der Liedstrophe selbst bleibt nicht unverändert, sie wird in der Weise der „Italo's", von der uns Giulio Caccini in seiner Gesangschule Nachricht giebt, und die wir erst später etwas näher betrachten werden, verbrämt und verziert. Die Notenbeilage (Nr. 14) enthält einen solchen Satz. So wenig die neue Gestalt des Chorals seiner ursprünglichen Wesenheit, jener erhabenen Idee, welcher er seine Existenz verdankt, entspricht, und so wenig positive Bedeutung er gewinnen konnte, von um so durchgreifendem Erfolge sollten dennoch diese Bestrebungen für die Entwickelung der gesammten Kunst werden. Wir werden wiederum erst in einem der nächsten Capitel nachweisen können, wie alle diese mehr auf gebührlichen Effect, auf eine Lockerung und Verfeinerung des gesammten Tonmaterials hinausgehenden Experimente mit den, zu immer grösserer sinnlicher Gewalt anwachsenden musikalischen Darstellungsmitteln in Deutschland nur deshalb nicht wie in Italien und Frankreich zu allmäliger Verflachung und Verwilderung führten, sondern vielmehr die Schöpfung der grössten und höchsten Wunderwerke ermöglichten, dass sie sich an dem formellen Bande des Liedes und des Chorals vollzogen, und somit früh schon in den Dienst der Idee traten, während sie in Italien und Frankreich gar bald Selbstzweck wurden. Auch der Choral selbst gewinnt, wenn auch noch nicht in Praetorius, doch schon in seinem unmittelbaren Nachfolger

Heinrich Schütz wiederum erhöhte Bedeutung. Dieser unstreitig bedeutendste Meister dieses Jahrhunderts ist am 11. October 1585 zu Köstritz im Vogtlande geboren; kam 1598 als Capellknabe in die Hofcapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel, und genoss hier, wie das in der Regel der Fall war, eine gelehrte Bildung. In diesen Capellen wurden ebenso wenig wie in den Cantoreien und Stadtsingechören ausschliesslich Musiker oder Sänger erzogen. Auch Heinrich

Schütz bezog später die Universität Marburg, um sich den Rechtswissenschaften zu widmen. Allein seine hohe musikalische Begabung wurde noch rechtzeitig vom Landgrafen erkannt, und Schütz mit einem Reisestipendium von 200 Thlr. jährlich beschenkt, damit er in Venedig bei dem grossen Meister Johannes Gabrieli in die höheren Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht werde. Schütz gieng 1609 nach Venedig und 1611 erschien daselbst ein Band Madrigale, und der Beifall, den sie fanden, scheint mit entscheidend darauf geworden zu sein, dass er sich ganz der Tonkunst widmete. Gabrieli starb 1612 und das nächste Jahr kehrte Schütz nach Cassel zurück. Bald darauf ergieng an ihn der Ruf der Churfürsten Johann Georg I. von Sachsen, das Directorium der Capelle zu Dresden zu übernehmen; doch gestattete ihm sein Landgraf die Annahme dieser Stelle nur auf unbestimmte Zeit, und im Jahre 1616 rief er ihn ab. Weil indess der Churfürst unsern Schütz nicht entbehren zu können meinte, so erbat er vom Landgrafen die gänzliche Entlassung des Meisters, worein indess der Landgraf sehr schwer (1617) willigte. Nun begann Schütz die Capelle nach Art der italienischen, wie er sie selbst kennen gelernt hatte, einzurichten, und wiederholt besuchte er Italien, um neue Studien zu machen. Der schwedische Krieg brachte die Capelle fast zu gänzlicher Auflösung; auch Schütz verliess sie; gieng 1633 nach Kopenhagen, und nach mehrfachen Versuchen gelang es ihm erst im Jahre 1645 wieder, nachdem er 1641 in seine alte Stellung eingetreten war, die Capelle einigermaassen wieder zu heben. Von dieser Zeit an blieb er, da ihm mehrfache Gesuche um Entlassung nicht bewilligt wurden, bis an seinen am 16. November 1672 erfolgten Tod.

In seiner ganzen Bedeutung werden wir den Meister erst in einem der nächsten Capitel erkennen lernen. Hier kann uns nur sein Verhältniss zum Choral beschäftigen. Weit weniger als bei Praetorius war ihm die italienische Weise etwas Fremdes, nur äusserlich Angeeignetes. Unter der Leitung des bedeutendsten Vertreters derselben hatte er sich in sie hineingelebt, dass sie ihm vollständig zu eigen geworden war, und weil ihm nicht weniger die deutsche, aus Lied und Choral sich neugestaltende Weise tonkünstlerischen Schaffens ureigen war, so vermochte er beide zu einer viel innigern Verschmelzung zu bringen, als Praetorius. Während bei diesem jener Einfluss Italiens nur zersetzend und auflösend auf den Choral und seine gefestete Form wirkt, macht er sich in Heinrich Schütz schon vielmehr selbständig gestaltend geltend, und zwar nach zwei Richtungen. In den geistlichen Concerten (1639), wie im zweiten und dritten Theil seiner *Symphoniæ sacræ* (1647 und 1650) und der *Musicalia ad*

chorum sacrum (1648), begegnen wir ähnlichen Choralbearbeitungen nach der Weise der Concerte, aber sie geben entweder den Choral ziemlich treu, nur mit harmonisch-melodischen Veränderungen, welche der Choralmelodie mehr ein individuell verfeinertes Gepräge geben sollen, oder diese wird so vollständig verbrämt und in Figurenwerk aufgelöst, dass sie nur ganz entfernt hindurchklingt, kaum in ihren verschwommensten Umrissen erkennbar bleibt. Dass dies ein bedeutsamer Fortschritt ist, wird uns später erst vollständig klar werden.

Für den Gemeindegesang wurde sein Streben, wenn auch nicht direct, doch indirect von entscheidender Bedeutung durch seine Bearbeitung der Psalmen von Dr. Cornelius Becker, welche dieser, wie bereits erwähnt, dem Psalter von Lobwasser entgegengesetzt hatte. Sie waren ursprünglich von ihm für seine Hausmusik und für Morgen- und Abendandachten seiner Capellknaben gesetzt, und 1628 erschien das ganze Werk bei Georg Hofmann zu Freiburg im Meissenschen. Das „Vorwort an den gutherzigen Leser" schon macht uns mit einer Neuerung bekannt, die durch die neue italienische Weise hervorgerufen ist, und von Bedeutung für die weitere Entwickelung werden musste. Wir erfahren daraus, dass der Meister, anstatt der bisherigen Breven und Semibreven $^2/_1$ und $^1/_1$ Noten Minimen, Semiminimen und Fusa $^1/_2$, $^1/_4$ und $^1/_8$ Noten angewendet habe, der grösseren Lebhaftigkeit des Vortrags halber. Statt der Pausen setzte er Strichlein am Schlusse der Zeilen, weil ja doch die Pausen in diesen Gesängen nicht eigentlich beobachtet, sondern diese Gesänge ohne Tact nach Anleitung der Worte viel anmuthiger gesungen würden. Es musste dies Verfahren nothwendiger Weise den Choral wiederum vorwiegend zu jener gleichförmigen Bewegung des ursprünglichen gregorianischen Gesanges führen, die nur vornehmlich durch die Einwirkung des nach Mannichfaltigkeit der rhythmischen Darstellung ringenden Volksgesanges auch im Gemeindegesange mancherlei Veränderung erfahren hatte. Schon in den unmittelbaren Nachfolgern Schütz's, in Johann Hermann Schein und Andreas Hammerschmidt, gewinnt der Choral eine jener ursprünglichen Gesangsweise wieder mehr entsprechendere Gestalt.

Schein wurde am 20. Januar 1586 zu Grünhayn in Meissen geboren und erlangte seine erste Bildung in Dresden, wo er als Discantist in die

Hofcapelle aufgenommen wurde. 1603 fand er als Alumnus Aufnahme in Schulpforta und bezog später die Universität Leipzig. Im Jahre 1613 finden wir ihn als Capellmeister am weimarischen Hofe; 1615 wurde er an Stelle des verstorbenen Seth Calvisius nach Leipzig berufen, und in diesem Amte starb er 1630.

Von seinen zahlreichen Werken erwähnen wir hier namentlich sein 1627 im Selbstverlage erschienenes „*Cantional* oder Gesangbuch Augsburgischer Confession."

Da Schein wahrscheinlich nie in Italien gewesen, so ist ihm die neue dort herrschend gewordene Richtung zweifelsohne nur durch Praetorius und Hammerschmidt vermittelt worden. Die geistlichen Concerte seiner *Opella nova*, dessen erster Theil 1618 und der zweite 1626 erschien, enthalten Kirchenweisen, nach Art der Concerte gesetzt. Namentlich der erste Theil erinnert an die *Bicinien* und *Tricinien* von Praetorius. Unter Begleitung eines Instrumentalbasses führen die Singstimmen die einzelnen Melodiezeilen mehr oder weniger verändert und verziert durch. Namentlich die dreistimmigen Sätze aber nähern sich unserm später sogenannten figurierten Choral, indem der Tenor gegen die belebtern andern Stimmen die Choralmelodie in ihrer einfachen Weise mit Begleitung des Generalbasses ausführt.

In jenem erwähnten Cantional begegnet uns Schein auch als Erfinder von Choralweisen und als Dichter geistlicher Lieder. Von seinen Melodien haben sich noch heute in der evangelischen Kirche erhalten: „Auf meinen lieben Gott", „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'", „Mir nach, spricht Christus unser Held", und „Zion klagt mit Angst und Schmerzen." Sein Tonsatz wurzelt so vollständig in der neuen Richtung, dass die alten Kirchentonarten fast vollständig verschwunden sind, selbst nicht auch nur entfernt mehr anklingen, und wenn auch rhythmisch die Choralweise noch nicht jenen gleichmässigen Gang des frühesten gregorianischen Gesanges gewonnen hat, den sie später wiederfand, so ist doch in der Rhythmisierung Schein's der Weg hierzu bestimmt vorgezeichnet. Noch stellt er den Rhythmus des Chorals vorherrschend in Noten von verschiedenem Werth dar, aber nicht eigentlich in rhythmischem Wechsel, wie das alte Volkslied und der frühere Choral, sondern nur nach dem Princip der Quantitätsmessung, das ja in jener Zeit noch so lebendig war und sich in wiederholten Versuchen einer musikalisch rhythmischen

Darstellung kund giebt. Wie aber in der Poesie das Princip der Quantitätsmessung allmälig verschwand, und der Accent Versmaass und strophisches Gebäude zu beherrschen begann, verlor sich jenes Princip auch in der Musik, und für den Choral blieb der nur accentuierend dargestellte Rhythmus jetzt der einzig zweckmässige; daher wird ihm allmälig auch jene Verschiedenheit der Darstellung rhythmischen Maasses abgestreift, die Töne von gleicher Zeitdauer werden nur durch den Accent unterschieden. (Vergleiche Notenbeilage Nr. 13 *a* und *b*.)

Von jenem andern Meister Andreas Hammerschmidt finden wir für den Gemeindegesang bestimmte Tonsätze in Vopelius' Gesangbuche, in Rist's „Musikalischen Katechismusandachten", für welche Hammerschmidt auf des Dichters Wunsch achtunddreissig der Lieder desselben in Musik setzte, und in den „neuen himmlischen Liedern" desselben Dichters. Sie schliessen sich noch entschiedener der durch Schein bestimmt festgehaltenen Richtung an: die Kirchentonarten klingen nur ganz entfernt noch hindurch, und der rhythmische Wechsel ist vollständig verschwunden. Ja in den nun nachfolgenden für den Gemeindegesang bestimmten Choralbüchern, namentlich in den, auf Unterstützung desselben durch die Orgel angelegten, verschwindet sogar der Tripeltact allmälig, also dass schon mit dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts nur noch wenige Melodien im ungeraden, die ungeheuer grosse Mehrheit im geraden Tacte gesungen wurden. Schon das 1687 erscheinende Choralwerk von Wolfgang Carl Briegel (wir gedenken seiner noch in einem der nächsten Capitel): „Das grosse Cantional oder Kirchengesangbuch", enthält nur zwei Melodien im dreitheiligen Tact — und den Wechsel beider nirgend, ebenso wenig wie eine mannichfache Darstellung des Metrums.

Christian Flor (starb als Organist zu Lüneburg 1692), der in seinen Melodien zu Rist's „Seelenparadies" noch häufig einen Wechsel der Tactarten zeigt, überlässt in seiner, der Vorrede des zweiten Theils einverleibten Vertheidigungsschrift, dem, welchem die Abwechselung des Tactes nicht gefällt, lauter Choralnoten davon zu machen.

Früher noch, als in diesen Choralbüchern, tritt der Choral in dieser neuen Gestalt in den Gesangbüchern auf, in welchen, von den Liedern mit bekannter Melodie nur die Texte und nur die

weniger bekannten Melodien auch in Noten, seit dem Beginn dieses Jahrhunderts mit einem bezifferten Bass versehen, beigegeben waren. Seit jenem Wittenberger Gesangbuch und den beiden gleichfalls bereits erwähnten zu Erfurt gedruckten *Enchiridion* waren schon im vorigen Jahrhundert ähnliche Melodienbücher früher erschienen: zu Zwickau („Eyn gesang Buchleyn“, 1525), zu Breslau („Eyn gesang Buchlein Geystlicher gesenge, Psalmen“), zu Nürnberg („Enchiridion“, 1525, „Die evangelisch Mess“, 1527, „Gesangbuch der Brüder in Behemen“, 1544, 1560, 1564, 1566 und 1580, „Der gantz Psalter Davids“, 1563, „Hundert Christentliche Hauszgesenge, 1570, etc.), zu Strassburg (Teutsch Kirchenampt mit Lobgesengen und Psalmen“, 1525, „Newes Gesangbüchlein“, 1566, „Gross Kirchengesangbuch“, 1560), zu Königsberg („Etliche newe verdeutschte vn gemachte ynn gottlicher schrifft gegründte Christliche Hymnus vn geseng“, 1527), zu Ulm („Piccartisches Gesangbuch“, 1531), zu Magdeburg („Geistlike Lieder oppt Nie gebetert“, 1534, „Geistliche Lieder vnd Psalmen“, 1540), zu Zürich („Gesangbüchle von vil schönen Psalmen vnd geistlichen Liedern“, 1536), zu Rostock („Kurtz ordnung des Kirchendienstes, 1537), zu Augsburg („Der ganz Psalter Davids“, 1539), zu Leipzig („Geistliche Lieder, auffs neue gebessert vnd gedruckt durch Velten Schumann“, 1542), zu Hannover („Christlike Kerckenordeninge“, 1544), zu Lübeck („Enchiridion“, 1545), zu Frankfurt a. M. („Der Psalter“, 1553), zu Hamburg (Enchiridion“, 1558), zu Bonn („Gesangbüchlein“, 1561), zu Worms („Alle Psalmen, Hymnen vnd Geistliche Lieder, gedruckt durch Philipp Köpffel“, 1561), Frankfurt a. d. O. („Geistliche Lieder“, 1562), zu Dortmund („Kercken ordeninge“, 1564), zu Eisleben („Christlich lieder“, 1564), zu Heidelberg („Die Psalmen Davids, in teutsche Gesangreymen gebracht von Melisso“, 1572 — durch Ambr. Lobwasser, 1574, „Psalme, geistlike Lede vnd Gesenge, gedruckt durch Andr. Kellner“, 1576), zu Thorn („*Kancyonal*“ [polnisch], 1578), zu Basel („Psalmen Davids“, 1581), zu Danzig (Geistliche Lieder“, 1587), zu Dresden („Kirchengeseng vnd Geistliche Lieder“, 1590), zu Greifswald („Pommersches Gesangbuch“, 1592). Mit der wachsenden Ausbreitung der Reformation vermehrten sich auch diese Melodienbücher, so dass schon mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts fast jede grössere

Kirchengemeinde ihr eignes Gesangbuch hatte. Jetzt war es auch nicht mehr nöthig die allgemein bekannten und gesungenen Melodien in Noten mitzutheilen, sondern nur die weniger üblichen, ganz besonders aber die neu entstandenen, und nicht leicht dürften wir einem Gesangbuch dieses Jahrhunderts begegnen, in welchem nicht Lieder von Localdichtern mit Melodien von „berümbten Musici der Stadtgemeinen" enthalten wären. Eines der verbreitetsten derartigen Gesangbücher war unstreitig das von Johann Crüger in Berlin 1658 bei Christoph Runge unter dem Titel: *Praxis pietatis melica* herausgegebene, von welchem 1743 die dreiundvierzigste Auflage mit 1316 Liedern erschien, und das auch an andern Orten, wie zu Frankfurt a. M. bei Balth. Christoph Wust, zu Elbing u. s. w. gedruckt wurde. Eine grosse Anzahl neuer Melodien enthält unter andern das „Nürnbergische Gesangbuch" von Johann Saubert, Dr. theol. Professor und Prediger in Altorf, darinnen 1160 auserlesene, sowol alte als neue geist-, lehr- und trostreiche Lieder. Im Verlage Christoph Gerhards und Sebastian Göbels. Nürnberg, 1676 — mit 179 grossentheils neuen Melodien von Werner Fabricius, † 1679 als Musikdirector zu Leipzig — Christoph Peter, Cantor zu Gunsten in der Niederlausitz — Michael Dilherr, Prediger zu Nürnberg — Sophia Elisabeth, Herzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel, † 1676 — Nicolaus Hosse, Organist zu Rostock — Michael Jacobi — Stadtcantor zu Lüneburg, u. A. Eine neue auf 1230 Lieder und 188 Melodien vermehrte Ausgabe besorgte Conrad Feuerlein, 1690 zu Nürnberg bei J. M. Spörlin. Von der Sorglosigkeit, mit welcher die Erfinder der neuen Melodien bereits am Ende dieses Jahrhunderts verfuhren, möge die, der zweiten Auflage des „Nürnberger Gesangbuches" entnommene (Notenbeilage Nr. 16) Zeugniss ablegen. Sie ist, wenn nicht geradezu eine Tanzmelodie mit Nachtanz, doch ganz entschieden einer solchen nachgebildet.

Den Markstein dieser ganzen neuen Richtung bildet endlich wol unstreitig das „Freylinghausensche Gesangbuch" mit seinen sogenannten „Halleschen Melodien". Johann Anastasius Freylinghausen, Professor der Theologie und Prediger zu Halle, besorgte in zwei Theilen (1704 und 1714) die Herausgabe desselben unter dem Titel: „Geistreiches Gesangbuch, den Kern Alter und Neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodien



enthaltend." Diese Sammlung enthält in beiden (1741 vereinigten) Theilen 1581 Lieder und 609 Melodien, und die grosse Anzahl von neuen Auflagen welche sie erlebte, ist ein selbstredender Beweis ihrer grossen Verbreitung. Die Melodien sind durchweg in sogenannten Choralnoten verzeichnet, höchstens nur nach der Weise der Zeit „allamodisch" verschnörkelt, und das gab den Gegnern des Gesangbuchs allerdings mancherlei Veranlassung, gegen die galanten, hüpfenden und üppigen, dem kirchlichen Ernste nicht ziemenden Weisen zu eifern. Indess, wie bereits mitgetheilt, diese Weise des Gemeindegesanges entsprach den Anforderungen der Zeit, sie fand gar bald allgemeinste Ausbreitung, und wir werden in einem der nächsten Capitel Gelegenheit haben, zu beobachten, zu welch bedeutsamen Tonschöpfungen der Choral sich gerade in dieser Gestalt verwenden, wie er jetzt erst sich wieder ungezwungen als Cantus firmus, über den die andern Stimmen, ihn interpretierend, zu einem grossartigen Bau sich verschlingend behandeln liess. Jene Verschmelzung von Gemeindegesang und Kunstgesang, die seit dem Beginn der Reformation energisch angestrebt und selbst von dem bedeutendsten Meister dieser Periode, von Johannes Eccard, nur dadurch erreicht wurde, dass er beide einander näher brachte, wird erst vollständig und ohne beide ihrem ursprünglichen Boden zu entrücken, in dem figurierten Choral von Johann Sebastian Bach erreicht.

Wir hielten es für zweckmässig, die Entwickelungsgeschichte auch dieser Form bis zu diesem Puncte fortzuführen, obgleich wir dadurch gezwungen sind, in den nächsten Capiteln wieder fast zwei Jahrhunderte zurückzugehen. Lied und Choral bilden so entschieden die Grundlage der gesammten Weiterentwickelung der Musikgeschichte, dass es uns nöthig erschien, beide Formen in ihren Wandlungen bis zu dem Punct zu betrachten, von dem aus sie als feststehende Formen in Musiklehre und Musikpraxis erscheinen, und ihr direct befruchtender und bedingender Einfluss auf alle übrigen Formen immer unzweifelhafter zu Tage tritt. Ganz in derselben Weise wird es nothwendig, auch das weltliche Lied in seiner Entwickelung bis zu seiner formellen Festigung zu verfolgen, denn dann erst wird sich uns der ganze weitere Verlauf der Musikgeschichte übersichtlicher darstellen — namentlich der Geschichte deutscher Musik, die ja gar bald so vollständig in den

Vordergrund treten sollte, dass sie die der andern Völker, bei welchen die Musik überhaupt eine Entwickelung erfuhr, als einzelne Momente in sich fasst.

Wir werden dabei noch manchem Meister des Chorals begegnen, der hier übergangen werden musste, um den Zusammenhang nicht zu unterbrechen.

Drittes Kapitel.

Das Kunstlied.

Das Kunstlied, im Gegensatz zum Volkslied, ist der, mit Bewusstsein und nach bestimmten Gesetzen geordnete Erguss der Stimmung. Das Volkslied, als unmittelbarer Ausdruck dessen was das Herz bewegt, ist weder im Stoff, noch in der Weise seiner Darstellung wählerisch. Ihm ist es nur um den vollen und wahren Ausdruck zu thun. Was das Herz erfüllt, strömt aus im Gesange, und zwar Zug um Zug, ohne eine andere Anordnung, als die vom Instinct vorgezeichnete, und wenn diese dennoch der von uns als künstlerische Nothwendigkeit erkannten Ordnung des Tonmaterials vollständig entspricht, so ist das nicht beabsichtigt, sondern hat seinen Grund vielmehr nur darin, dass jene Anordnung des Tonmaterials natürlich und menschlich ansprechend, dass sie überhaupt die einzig mögliche ist. Dabei bleibt das Volkslied natürlich auf der Oberfläche des Empfindens haften, und es ist dies eine nothwendige Bedingung seiner Existenz, denn so nur kann es als der Ausdruck einer Gesammtheit gelten.

Das Kunstlied versucht eine schärfere Sichtung des Stoffes; es zerlegt die Empfindung in die zartern Bestandtheile, rundet sie künstlerisch ab und schafft sich für ihre Darstellung eine freiere und durchdachtere Technik. Der Geist des Künstlers empfindet nichts anders, als der Geist des Volkes, aber er empfindet tiefer, geläutert und verklärt, und weil er sich durch energische Studien

eingelebt hat in die geheimnissvolle Macht seines Darstellungsmaterials, so ist er im Stande, die Empfindung in ihren feinsten Verschlingungen zu verfolgen, die Stimmung auch in den, von dem Gemüth des Volkes unbeachteten, weil ungekannten Einzelzügen zum Ausdruck zu bringen. Wie das Künstlergemüth ein veredeltes reicheres Volksgemüth, so ist das Kunstlied ein veredeltes und darum reicheres Volkslied. In diesem Sinne nun werden die Volkslieder zunächst von den Contrapunctisten verarbeitet.

Die Melodie vermag nur in ihren Umrissen die Stimmung zu zeichnen, erst wenn die Harmonie hinzutritt, wird die Darstellung vollendet. Wol giebt es einzelne Melodien, in denen die Harmonie so bestimmt ausgeprägt ist, dass sie ganz deutlich aus ihr heraus uns entgegenklingt, wie in vielen Jäger-, Schiffer- und Hirtenliedern, und namentlich jene, denen unser modernes System zu Grunde liegt, mögen wol auch immer mehrstimmig gesungen worden sein; allein jene oben erwähnte künstlerische Erweiterung wurde doch immer erst von der Hand des Künstlers durch die contrapunctische Bearbeitung beigefügt. Jene Kirchencomponisten, welche Messen und Motetten über das Volkslied contrapunctierten, dachten nicht an eine, im Sinne und Geiste dieser Melodien erfolgende Ausgestaltung derselben; diese waren ihnen nur mehr ein formelles Band, an welchem der Contrapunct des alten Systems sich entwickelte. Jetzt lauschen die Meister der Melodie selbst ihre Harmonien ab, um den ideellen Inhalt derselben auch harmonisch entsprechend dargestellt auszuprägen. Dem alten Contrapunct sind die Volksweisen nur Tonphrasen, jetzt werden sie Keim und Wurzel eines sich vollständig aus ihnen entwickelten Kunstganzen.

Jene erwähnten Liedersammlungen von Georg Forster und Joh. Ott bringen eine grosse Anzahl deutscher Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung, und wir begegnen unter den Contrapunctisten zunächst jenen Meistern, die sich auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik mit grossem Erfolge bewegten, wie Ludwig Senfl, Stephan Mahu, Arnold von Bruck, Melchior Frank, Leo Hassler, Benedict Ducis, Orlandus Lassus und daneben auch solchen, die sonst wenig bekannt sind, wie Georgius Botsch, Matthias Eckel, Matthias Greiter, G. Othmayer, Jobst von Brand, Vogelhuber, Erasmus

Lapicida, Laur. Lemlin, Thomas Stelzer, F. L. Blanckmüller, Wolfg. Graefinger, Caspar Bohemus, Mart. Wolff, Rupertus Unterholtzer, Paulus Hoffheymer, J. Leonhardi, Georgius Schönfelder, H. Eitelwein, Joh. Frosch, Joh. Wenck, Joh. Fuchswild und Gregorius Petschner.

Die meisten dieser Bearbeitungen entsprechen nun allerdings nur jenem, mehr äussern Bedürfniss einer mehrstimmigen Darstellung. Die Melodie ist ebenso nur contrapunctiert, wie bisher und auch noch eine zeitlang fernerhin der katholische Kirchenhymnus, und zwar meist mit eben so wenig Rücksicht auf den speciellen Gehalt der Melodie, wie dort. Die Bearbeitung einzelner Lieder dagegen geschieht vollständig aus dem Geist der Melodie heraus, wie die der Meister Senfl, Isaak und Hassler, aber auch einzelne Bearbeitungen von Othmayer, Eckel, Greither und Lemlin sind vortrefflich. In ihnen spricht sich ganz entschieden schon ein Erfassen und Nachempfinden dessen aus, was im Volksliede lebt. Das, was aber alle diese Bearbeitungen von den ähnlichen der Hymnenmelodien, oder den Sätzen der Messe, welchen ein Volkslied zu Grunde liegt, auszeichnet, ist mehr formeller Art. Obgleich die anderen Stimmen sich selten so treu, wie in dem mitgetheilten, von Hermann Isaak contrapunctierten Liede: „Insbruck, ich muss dich lassen", an die Melodie anschliessen, sondern vielmehr in Vor- und Zwischenspielen ein mehr erweitertes Stimmungsbildchen zu geben versuchen, so ist dies doch auch formell meist ein treues Abbild von der Volksweise.

Ein treffendes Beispiel liefert die, Notenbeilage Nr. 17 mitgetheilte Bearbeitung des Liedes: „Wol auf, gut g'sell, von hinnen". Die Melodie (im Tenor) wird nicht nur ein formelles Band für die contrapunctierenden Stimmen, sondern das Muster für die ganze Construction. Nach einem zweistimmigen, von Sopran und Alt ausgeführten Vorspiel, welches die Anfangszeile bringt, schliessen sich die Stimmen im ersten Theil eng an den Cantus firmus; im zweiten Theil erhebt sich ein ausserordentlich feines und belebtes Wechselspiel zwischen den contrapunctierenden Stimmen und dem Cantus firmus. Jene sind genau so gegliedert wie dieser; aber sie singen ihm bald vor, bald nach, und indem die einzelnen Stimmen einsetzen, wenn die andern zu Ende sind, fügen sich die Glieder leicht und

ungezwungen in einander, und in einem der Stimmung ausserordentlich gut entsprechenden Flusse wird so das ganze zu Ende geführt. Nicht minder gilt dies von der gleichfalls in der Notenbeilage Nr. 17 mitgetheilten Bearbeitung des Liedes: „O lieber Hans."

Von eigenthümlicher Art sind die Bearbeitungen von Melchior Frank. Dieser Meister, der auf dem Gebiete des religiösen Kunstgesanges so Vortreffliches leistete, war in der Bearbeitung von Volksliedern nicht glücklich, weil ihm jenes naive Verhalten gegen die Melodie mangelt, das wir an den andern Setzern bemerken, und das hier zur nothwendigen Bedingung wird. Bei ihm macht sich schon der Einfluss der Italiener geltend; in dem Bestreben, gebührlichen Effect zu erreichen, wird auch die Melodie angetastet, von dem Contrapunto colorato erfasst und verkräuselt, und so entstehen Gebilde, welche die Volksmelodie nur noch in Umrissen zeigen.

Aus jenen contrapunctischen Bearbeitungen des Volksliedes erwuchs das selbständig erfundene Kunstlied. Durch sie war eigentlich die Erfindung in den Meistern erst angeregt und genährt worden, und diese hatten zugleich eine Herrschaft über das neue Material erlangt, die überhaupt Erfindung erst möglich macht. Jetzt bleiben auch Sänger, der Erfinder der Melodie und Setzer, der contrapunctierende Meister nicht mehr geschieden. Die Meister erfinden ihre Melodien selber, und diese veränderte Thätigkeit hat nothwendiger Weise eine Veränderung des Products im Gefolge. Der Meister erfindet seine Melodien schon nicht mehr unbeirrt, sondern mit Rücksicht auf die Harmonie. Diese ersteht zu gleicher Zeit mit jener, so dass zunächst beide abgeschwächt erscheinen müssen, gegen jene Bearbeitungen von Volksliedern, in welchen die Melodie der ungeschmälerte Ausdruck der Empfindung ist, und die Harmonie wiederum ihre ganze Macht entfaltet, um jene zu unterstützen und zu heben. Und als, wiederum eine nothwendige Folge dieser veränderten Thätigkeit, die Meister immer grössere Sorgfalt auf die Melodie verwenden, blüht die Harmonie immer mehr ab, bis sie selbst im Kunstliede auf den einfachsten harmonischen Apparat, Tonika und Dominant, zusammengedrängt ist.

Es wird hier genügen, aus der grossen Anzahl der Meister, welche sich nun auf diesem Gebiete schaffend thätig erwiesen,

die hervorragenderen nur namentlich anzuführen. Antonio Scandelli (gegen 1560 Musikdirector der Hofcapelle des Churfürsten in Dresden), Ivo de Vento (gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs Wilhelm von Bayern), Gallus Dresler, Cantor zu Magdeburg und später Diaconus zu Zerbst), Jacob Regnard (Kaiser Rudolph II. Vicecapellmeister in Prag), Leonhard Lechner (gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts fürstlich würtembergischer Hofcomponist) u. A., welche alle fleissig „Newe teutsche und lateinische Geseng", meist auch mit der ausdrücklichen Bezeichnung, „nach Art der Vilanellen", veröffentlichten, konnten mit all' ihren Arbeiten keine grössere Bedeutung gewinnen, weil ihnen fast durchschnittlich die Gewalt der gestaltenden Melodie, wie sie im Volksgesange lebendig geworden war, mangelte. Wenn es ihnen auch mit jener Bezeichnung, nach Art der italienischen Vilanellen, nicht recht Ernst ist, so haben sie doch für diese Art entschieden grösseres Verständniss, als für den deutschen Volksgesang, und aus diesem heraus war das Kunstlied jetzt nur zu entwickeln. Die Melodiebildung der Meister dieser Richtung ist weder eine so energische, strophisch festgefügte, wie im Volksliede, noch athmet sie dieselbe Unmittelbarkeit der Empfindung. Sie haftet entweder, wie namentlich bei Scandelli, zu einseitig in dem alten kirchlichen schwerfälligen Contrapunct, oder, wie bei Regnard und Ivo de Vento, in der leichtfertigen mark- und gestaltlosen Weise der Vilanellen.

Auch dem grossen Meister Orlandus Lassus, der sich dem deutschen Liede mit regem Fleisse zuwandte, war es nicht beschieden jene natürliche Form des Liedes zu finden. Selbst seine scherzhaften Lieder, und dies sind die überwiegenden, sind nicht eigentlich im Liederstyl, sondern in dem durch das Lied moderierten Hymnen- oder Motettenstyl geschrieben, und allerdings für jene Zeit wahrscheinlich von um so drastischerer Wirkung. Sein *Dialogus 8 vocum* ist gar zweichörig, ganz so prächtig gehalten, wie ein Gabrielisches Magnificat. Der eine Chor stellt den werbenden Liebhaber dar: „Nun grüss dich Gott, mein Mädlein roth, ich bin dir hold von Herzen", und der zweite Chor, die widerspenstige Schöne darstellend, antwortet: „Was kümmerst mich, schau du für dich, mit dir mag ich nit scherzen", und während sich anfangs alles noch in ziemlich ernsthaftem Styl hält,

beginnen die vier Stimmen in grosser Bewegung zu scherzen. Dann gehts wieder sehr ernsthaft weiter:

Chor II: Ach, Els, ich bitt.
Chor I: Ich mag dich nit.
Chor II: Zu dienen bin ich dir bereit.
Chor I: Geh' anderswo, du hast dein B'scheid.
Chor II: Du bist allein, die mir gefällt.
Chor I: Ja, hättest du im Säckel Geld.
Chor II: An Geld es auch nit mangeln soll.
Chor I: Die Wort sein gut, der Mund ist voll,
Die Seiten aber mich fast kränkt
Daran der leere Beutel hängt.

und nun gehen beide Chöre prächtig klangvoll achtstimmig zum Schluss:

Das ist die Sitt' in dieser Welt,
Wer buhlen will, muss haben Geld,
Wo das gebricht, ist ganz umsunst
All Weisheit, Jugend, Schön und Kunst.

Aehnliches gilt von Johannes Eccard. Seine grosse kunstgeschichtliche Bedeutung beschäftigte uns bereits im vorigen Capitel. Ihm ist das einzelne Wort bedeutungsvoll; er ist fort und fort bemüht, es zur Geltung zu bringen, und zwar in echt protestantischem Geiste, der dem Wort wieder zu seinem Recht verhilft. Die besondere Weise, in welcher dies der Meister thut, findet in den engen Schranken des Liedes nicht Raum. Selbst seine sogenannten Festlieder sind motettenhaft, etwa mit Ausnahme des Festliedes auf Mariä Verkündigung: „Freu' dich, du werthe Christenheit", das mehr in Choralweise gehalten ist. Die strophische Gliederung ist bei ihm meist nicht beobachtet; eine Stimme führt zum mindesten über den nöthigen Ruhepunct an den Endreimen hinaus, wie allerdings auch in den contrapunctischen Bearbeitungen des Volksliedes öfter geschieht; aber hier wird dennoch die strophische Gliederung fest herausgebildet. Auch das weltliche Lied behandelt Eccard motettenhaft, nach Art der Cantate. Er zerlegt den Text in seine verschiedenen Strophen und bearbeitet dann jede selbständig, als besondern Musiksatz. So ist jede der drei Strophen des Liedes: „Hört ich ein Kuckuk singen", selbständig behandelt, die erste und dritte fünf-, die zweite vierstimmig; eben so jede der vier Strophen des

Liedes: „Unsre lieben Hühnerchen“, das in vier selbständige Sätze, von denen zwei fünf-, einer vier- und einer dreistimmig ist, zerfällt. Jeder einzelne Satz wird nun eben so fein interpretiert, wie seine geistlichen Texte. Wie namentlich in seinen Choralbearbeitungen fast jedes einzelne Wort in den verschiedenen Stimmen zur Geltung gelangt, so wird der Text hier meist eben so nur wiederholt, um durch eine veränderte Declamation, durch Hervorheben eines bisher vernachlässigten Wortes ihm eine neue Seite abzugewinnen. Dass diese Richtung von entscheidendem Einfluss für die Weiterentwickelung des Liedes werden musste, ist ausser Zweifel. Die Form war ja im Grossen und Ganzen festgestellt, es galt also, dem Inhalt etwas näher zu kommen, und dafür war unser Meister erfolgreich thätig; nach solchen Vorarbeiten konnte das gesungene Lied zum treffenden, die lyrischen Pointen unmittelbar erfassenden Ausdruck gelangen. Wie treu er den Textinhalt zu erschöpfen sucht, davon giebt auch jenes characteristische Tongemälde: *Zanni e Magnifico* (1539), Zeugniss, in welchem er das Getümmel des Marcusplatzes zu Venedig darstellt. Die Grundlage des Ganzen bildet das Trinklied eines deutschen Söldners:

Mi star bon compagnon,
Mi trinckere col flaccon, etc.

Darüber ertönen die Stimmen zweier Bettler:

O messir, o patre, o non pos plu cantar,
Perche crep della fam,

der so angeredete Edle herrscht sie an:

Che distu, che fastu, che vostu, etc.,

und aus diesem Gewirr ertönt die Stimme des Ausrufers immer einen Ton höher:

Ella bella franceschina, ninina
Busina, la fili bustachina, etc.

Von directem Einfluss auf die Entwickelung des Liedes wird

Melchior Frank, dessen Thätigkeit auf dem Gebiete des kirchlichen Gesanges wir bereits betrachteten, und dessen wir zugleich als weltlicher Liedersänger gedachten. Seine Lieder, die er unter den verschiedensten Titeln: „Teutsche Gesänge“, „Musikalische Convivien“, „Hochzeitsgesänge“, „Christlich moralische

Gratulatoria", in den Jahren 1605—23 herausgab, trifft derselbe Vorwurf, den wir schon oben seinen „Bergkreihen" machten, und der nicht minder auch den „Reiterliedlein" gilt: der Mangel einer stetig entwickelten Melodie. Die Lust zu colorieren ergreift auch die Melodie, und so geht ihre eigentliche Bedeutung für das mehrstimmige Lied verloren. Dieser Einfluss italienischer Gesangsweise sollte sich erst in Praetorius und Schein zu einer wirklichen Neugestaltung der Melodie herausbilden. Doch wirkte Frank auf andere Weise hierzu kräftig mit, durch seine Tanzlieder.

Welch bedeutsamen Antheil der Tanz und das Tanzlied an der Weiterentwickelung der Tonkunst nahmen, das haben wir bereits erörtert. Das Frank'sche Tanzlied bringt wiederum ein neues Element dem Liede zu, das bisher nur in Andeutungen vorhanden ist, die kurze melodische Phrase, die für den lyrischen Ausdruck so wesentlich ist, weil sie die Empfindung auf ihre Pointen zurückführt, und die, in sequenzenartiger Weise wiederholt und weitergeführt, für die vollendete Form bedeutungsvoll wird. Wir fanden allerdings ähnliche feine Gliederung der Liedmelodie schon im Volksliede; allein doch nicht so stetig festgehalten, wie hier. Dort fügten sich die Glieder in symmetrischer Anordnung ineinander, wie namentlich in dem Liede: „Frau, ich bin euch von Herzen hold", während sie hier als Motiv auftreten, aus deren dialectischer Entwickelung sich neue grössere Glieder bilden.

Die bisher betrachteten Tänze und die Tanzlieder der Zeitgenossen stellen den Tanz mehr nur im Grossen und Ganzen dar; sie zerlegen sich in Abschnitte. So wie aber der Tanz aus der Wiederholung des oder der einzelnen Pas' sich zusammensetzt, so natürlich auch die, dieselbe regelnde und begleitende Musik, aus einzelnen rhythmischen, gleichartigen Motiven, und Melchior Frank wandte diese Weise der Construction auf das Tanzlied an. Wir finden bei ihm im ganz bestimmt strophisch gegliederten Tanzliede Melodiegebilde, wie[1]:



1. Vergl.: „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung", Notenbeilage, Nr. 22.

Diese Weise der Construction erlangte gar bald ein Uebergewicht, und wie viel sie gerade die Formbildung vollenden half, das wird uns später noch klarer werden.

Das unstreitig Bedeutsamste lieferte indess auf dem Gebiete des Kunstliedes in diesem Jahrhundert

Hans Leo Hassler, ein Schüler des Giovanni Gabrieli.

Von seinen zahlreichen Werken heben wir namentlich ein Heft mehrstimmiger Lieder, das 1601 unter dem Titel: „Lustgärtlein" in Nürnberg erschien, hervor. Das bekannte Lied aus dieser Sammlung: „Mein G'müth ist mir verwirret", darf als der Gipfelpunct der gesammten Schöpfungen auf dem Gebiete dieser Form in diesem Zeitraum angesehen werden. Die Stimmung ist dem Volksliede ausserordentlich treu abgelauscht, aber sie erscheint hier in viel conciserer Form und in einer feinern Interpretation des Textes, wie dort. Was wir früher als nothwendig eintreffend bereits voraussagten, dass die Melodie, wenn sie sich erst zu einer gewissen Selbständigkeit herausgebildet hat, nothwendiger Weise wieder enger an den Text anschliesst, ist nun bereits eingetreten. Melodie und Harmonie schmiegen sich eng an das Wort, und wie wunderbar innerlich der musikalische Rhythmus den sprachlichen unterstützt und ergänzt, leuchtet von selbst ein. Wie trefflich der Meister den Volkston getroffen hatte, wird dadurch bewiesen, dass das Lied fast unverändert mit dem geistlichen Text: „Herzlich thut mich verlangen", den Weg in die Kirche fand und Gemeindelied wurde, und als solches bearbeitete es J. H. Schein 1627 choralmässig.

Neben diese Meister, welche formell und ideell das Lied fördern halfen, treten einige, welche für seine Verbreitung ausserordentlich thätig waren:

Obenan steht Valentin Haussmann, Rathsherr und Organist zu Gerbstädt. Seine zahlreichen Lieder und Tänze, zum Theil eigene Erfindung, zum Theil Bearbeitungen von Volksliedern, haben eine grosse Verbreitung gefunden. Sie erschienen nicht nur in mehreren Auflagen, sondern wurden auch in Auszügen, in Zusammenstellungen der beliebtesten der einzelnen Hefte herausgegeben. Die Behandlung der Liedform ist eine, auch für jene Zeit nur zierlich dilettantische, und diesem Umstande verdanken sie wol ihre grosse Verbreitung.

Einen mindestens eben so grossen Kreis von Verehrern muss,

Johann Jeep's „Studentengärtlein" (1607) gefunden haben,

von welchem der Herausgeber in der 1613 veranstalteten neuen Ausgabe selbst sagt, „dass dem Typographen die Exemplare vielmals zerrinnen wollten.“

Den Liedern Hausmann's gegenüber sind sie noch ärmer an Erfindung, und ihnen scheint wiederum eine gewisse Derbheit in Stimmung und Ausdruck den grössern Erfolg gesichert zu haben. Denn dass sie den Grundzug des gesammten Musiktreibens bildete, das beweist ausser den „Quodlibets“ auch noch eine Sammlung, die 1609 erschien und gleichfalls grosse Verbreitung fand: „Musikalischer Zeitvertreiber. Allerley seltsame lächerliche Vapores und Humores — Schlaftrunksbossen — Quodlibet — Judenschul und andere kurtzweilige Liedlein. Nürnberg bei Paul Kaufmann.“ Durch die ganze Sammlung geht die Landsknechtslaune hindurch, nur nicht die des frommen. Gleich im ersten Liede ist die Nachahmung des Katzengeschrei's, im zweiten der Tumult eines Marktes Hauptmoment der Darstellung; dem fünften gilt das: „Ey wusste hotte guter drey Gaul“, womit die Pferde angetrieben werden, als Refrain. Die Weinlieder haben wenigstens bei aller Derbheit noch den Vorzug, dass sie eine gewisse Geschlossenheit der Form zeigen.

Diese Richtung der ganzen Zeit noch schärfer characterisierend, sind die sogenannten Quodlibets, die, eine ganz natürliche Folge der gesammten Musikpraxis jener Zeit, in grosser Menge erscheinen, und wir finden unter ihren Verfassern die besten Namen, wie Orlandus Lassus, Leo Hassler, Johann Eccard, Melchior Frank u. A.

Die alte Kunst des künstlichen Contrapuncts ist nicht erstorben, sie blüht vielmehr im Choral, wie wir im vorigen Buche schon sahen, wieder herrlicher empor, und auch am Volksliede versucht sie sich. Es war daher nichts näher und natürlicher, als dass man verschiedene Volksmelodien in dieser Weise verband, und so entstanden die Quodlibets, in welchen meist nur die Anfänge der verschiedensten Volksmelodien mehr oder weniger künstlich, aber meist drastisch wirksam unter und miteinander verknüpft werden. Ein Beispiel dieser Verknüpfung führt der Verfasser in „Das deutsche Lied“ (Pag. 53) an.

Die Bestrebungen der Meister des Kirchengesanges, deren Hauptaugenmerk auf Deutlichkeit und Verständlichkeit des Wortausdrucks gieng, im Verein mit diesen mehr volksmässigen,

auf das Derbe und Burleske gerichteten, bei welchen gleichfalls mehr gesprochen, als gesungen wurde, waren recht wol geeignet, die gesammte Entwickelung der Tonkunst auf eine Bahn zu leiten, auf welcher sie nimmer zur Entfaltung gekommen wäre. Da machte sich von Italien aus die Reaction hiergegen geltend. Dort hatte sich neben dem Kirchengesange gleichfalls ein eigenthümlicher Volksgesang gebildet, aus dem wiederum in rascher Entwickelung der Sologesang sich herausbildete.

Auch in Italien waren, neben den gelehrten Musikern, den *cantori a libri* — den Sängern vom Fach, die „vom Buche" sangen — sogenannte Dilettanten — *cantori a liuto* — hervorgetreten, welche die lyrischen Dichtungen, die namentlich in Petrarca († 1373) schon früh eine grosse Gluth der Empfindung gewannen, mehr aus dem Stegreif zur Laute sangen. Wie die gelehrten Musiker den Contrapunct, so pflegten diese Dilettanten ganz naturgemäss namentlich die Melodie, und wie in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, so sahen sich endlich auch hier die Contrapunctisten genöthigt, ihre Kunst an diesen Volksliedern zu versuchen. Doch scheint man sie weniger als Cantus firmus zu kirchlichen Tonstücken benutzt zu haben; sondern man behandelte sie mehrstimmig, wie später die Deutschen ihre Volkslieder. So entstanden zunächst jene mehrstimmigen „Frottole", die ersten Arbeiten seiner Landsleute, die Petrucci veröffentlichte, und sie müssen ausserordentlich beliebt gewesen sein, da in der Zeit von 1504—1508 neun Bücher erschienen. Nicht minder waren die gleichfalls von Petrucci herausgegebenen Sammlungen französischer Lieder, die *Canti centa cinquanta* und die *Odhecaton* — in allen Kreisen beliebt und wurden häufig gesungen, so dass jener Gesang der *Cantori a liuto* allmälig verstummte und dem mehrstimmigen weltlichen den Platz räumen musste. So entstand eine, etwas edlere Gattung des weltlichen Gesanges, als jene Frottole, die Vilanellen, *canzoni vilanesche* oder Villoten, von denen wiederum die *Villote alla Napoletana* sich durch eine gewisse Grazie vor den übrigen auszeichnen. Ein Beispiel bringt die Notenbeilage, eine Vilanella von Baltassare Donati, welche ganz nach Gagliardenart, fliessend und übersichtlich gegliedert ist, und mit einem Nachtanz endet. Eine besondere Geschicklichkeit in der Erfindung und Behandlung dieser Formen scheint sich Giacomo Gastoldi (Capellmeister

des Herzogs von Mantua und später am Dome zu Mailand) erworben zu haben. Ein sogenanntes *Fa*, *la*, *la*, ein Tanzlied, in welchem diese Silben als Refrain wiederkehren, war so beliebt, dass es für den evangelischen Gemeindegesang mit geistlichem Text versehen wurde; doch vermochte es sich nicht dauernd zu erhalten.

Neben diesen mehr volksthümlichen Formen fand bei den gelehrten Musikern und in den gebildeteren Kreisen der Gesellschaft das sogenannte Madrigal, ein kurzes, gewöhnlich acht, höchstens zwölfzeiliges Lied, das von der Liebe oder auch der Herrlichkeit der Natur handelte, eifrigere Pflege. An diesen Gedichten versuchten sich die Contrapunctisten zuerst in der freien Erfindung. Während in den kirchlichen Tonstücken der fremde Cantus firmus die ganze Arbeit beherrschte und bestimmte, war die Musik zum Madrigal durchaus freie Erfindung. Die venezianische Schule hatte es herauftreiben lassen, und etwa seit dem Jahre 1530 hat es ein ganzes Jahrhundert hindurch fast ausschliesslich das Bürgerrecht in der Gesellschaft; das bezeugt die ungeheure Menge derselben, welche im Druck veröffentlicht sind, und in den, in dieser Zeit gleichfalls allgemeiner werdenden dramatischen Vorstellungen, in den Tragödien, Comödien, Pastorales u. s. w. bildete es regelmässig den Chor. Die eigenthümliche musikalische Construction dieser Form haben wir bereits früher, soweit dies überhaupt bei ihrer grossen Unbestimmtheit möglich ist, erwähnt. Wir sahen, dass sie sich von der gleichzeitig sehr gepflegten Motettenform, wol nur durch die versuchte Nachbildung des Versgefüges unterschied; dass sie also sich mehr aus ziemlich sicher herausgearbeiteten Gliedern zusammensetzt, während die Motette vorwiegend im Grossen und Ganzen sich darstellt. Fast alle bedeutenden Meister Italiens haben diese Form cultiviert: Hadrian Willaert, Cyprian de Rore, Costanza Porta, Palestrina, Orlandus Lassus, Luca Marenzio, der Herzog von Venosa u. A.

Die natürliche Folge dieser Musikübung war, dass auch der Einzelne versuchte, die Oberstimme oder selbst eine Mittelstimme, die im Grunde nicht weniger Melodie hatte, als jene, allein zu singen und die fehlenden Stimmen durch Instrumente zu ersetzen. Es war dies so in der Natur der Sache begründet, dass es unmöglich sein dürfte, eine Zeit zu bestimmen, wann damit der Anfang gemacht worden ist; aber schon 1539 sang Sileno die

Schlussscene eines Festspiels allein, indem er sich mit einer Violine begleitete, indess Blasinstrumente die übrigen Singstimmen ersetzten. In derselben Weise thaten sich später berühmte Sänger, wie Giulio Caccini (1579), Jacopo Peri, Honufrio Galfreducci, Melchior Palantrotti und die hochgefeierte Sängerin Vittoria Archilei hervor, und zwar begann sie bereits die einfache Oberstimme mit Passagen und Verzierungen, wie sie uns in der Gesanglehre von Giulio Caccini, genannt Romano, vom Jahre 1601 [1] überliefert sind auszuschmücken.

Wie sich hieraus von selbst die Melodie, die eigentliche Cantilene entwickeln musste, wird uns erst in einem spätern Capitel beschäftigen können. Diese trieb bei der eigenthümlichen Lust der Italiener am blossen Gesange bald zu solcher Ueppigkeit empor, dass sie alle Arten und Formen des Gesanges in ihren Strudel hineinzog, und die Melodie gelangte jetzt erst zu der eigenthümlichen Süsse, die für den lyrischen Ausdruck nothwendige Bedingung ist.

Jene beiden deutschen Meister, welche uns diesen Einfluss Italiens auf dem Gebiete des Kirchengesanges vermitteln: Michael Praetorius und Heinrich Schütz — sollten ihn auch dem weltlichen Gesange vermitteln.

Praetorius ist von der neuen Weise so entzückt, dass er meint: in der beweglichen anmuthigen Art der Concerte sei die Tonkunst so hoch gebracht, dass man sich billig zum höchsten darüber zu verwundern habe, und indem er alle frühern Producte seiner gesammten Thätigkeit verwirft, gelobt er nun Neues und Besseres zu leisten. Fort und fort ist er bemüht, jenes mehr sinnlich reizvolle italienische Element der deutschen Tonkunst zu vermitteln. Doch geschieht dies bei ihm durchaus mehr nur äusserlich. Er ist mit feinem Ohr und Auge bemüht den Italienern die sinnlich reizvolle Klangwirkung abzulauschen um sie auf deutsches Gebiet zu verpflanzen. Er pflegt jetzt vorherrschend die klangvolle Harmonisation, die mannichfache eigenthümliche Zusammensetzung und Gruppierung der Singchöre und ihre Unterstützung durch Instrumente. In seiner „Sionischen Muse“ schon wendet er die neue Weise auf das Volkslied an, indem er die

1. Uebersetzt und seinem gehaltvollen Werke, dem wir die meisten vorstehenden Notizen verdanken: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“, angehängt von R. G. Kiesewetter.



bedeutendsten aus Forster's und Ott's Sammlung mehrstimmig behandelt. Namentlich aber kommt das Bestreben, die italienische Weise nach Deutschland zu verpflanzen, in seinem grossen theoretischen Werke: „*Syntagma Musicum*“ zur vollsten Geltung. Wir hatten bereits Gelegenheit darzulegen, wie er unter anderm dort bis ins Einzelne ausgeführte Vorschriften über die Vortragsweise und die Besetzung der Vocalchöre mit Instrumenten giebt.

Auch Heinrich Schütz wurde noch nicht direct bedeutungsvoll für das Lied, ob er gleich noch grössere Erfolge errang als Praetorius. Schütz hatte bei dem eifrigsten und genialsten Vertreter der neuen Richtung Italiens, bei Johannes Gabrieli selbst sich die neue Weise angeeignet; so verschmilzt sich wirklich bei ihm die Macht der deutschen Harmonik und Metrik mit der süssen Melodik Italiens und der starre Contrapunct geräth schon in Fluss. Wir werden seiner Zeit die besondere Weise, in welcher dies der Meister thut, specieller untersuchen müssen, und begnügen uns hier mit der Bemerkung, dass auch er hiermit nur indirect die Weiterentwickelung des Liedes beeinflusst.

Erst in

Johann Hermann Schein erweist sich der Einfluss Italiens direct schaffend. Die grössere Anzahl seiner Werke sind geistliche Concerte und Choräle; daneben aber pflegte er auch das weltliche Lied. Seine

„*Musica boscareccia* oder Waldliederlein auff Italienische Villanellische Invention“

erschien in drei Theilen (1621—28).

Wir haben am andern Orte[1] nachgewiesen, wie seine Melodie, ob zwar meist syllabisch dem Text sich anschmiegend, doch von einer grossen Beweglichkeit und Lebendigkeit und von einer herzgewinnenden Süsse ist; wie ferner jene Frank'sche Gliederung der Strophe in einzelne Motive, in denen die lyrische Stimmung pointiert zusammengefasst erscheint, und aus deren sequenzenartigem Ineinanderweben sich die Gesammtstimmung am sichersten ergiebt, bei ihm noch präziser angewandt ist, und wie endlich jene musikalische Darstellung des Versgebäudes, die sich schon im Volksliede und in den contrapunctischen Bearbeitungen desselben uns darstellte, bei ihm wieder in grosser Vollendung

1. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung.

hervortritt. Wir mussten ferner erkennen, dass er in der Bildung und Erfindung seiner Melodien eigentlich nur von einem Meister dieses Jahrhunderts, von Johann Georg Ahle, erreicht worden ist, und wie nur seine harmonische Behandlung nicht im rechten Verhältniss zu dieser melodischen Feinheit und Süsse steht. Wir fanden seine Harmonie noch viel zu sehr in der alten Anschauung haftend, und dass die Falso bordone, die er häufig anwendet, nicht im Stande sind die fehlende Geschmeidigkeit, den mangelnden Fluss der Harmonie zu ersetzen. Erst seine unmittelbaren Nachfolger sollten hierin einen Schritt weiter thun, freilich zunächst in der bequemsten Weise, indem sie den harmonischen Apparat bis auf seine einfachsten Bestandtheile, Tonica und Dominant, reducierten.

Die Erfindung des sogenannten Generalbasses war hierzu ganz besonders förderlich. Als von Italien aus die Lust am Einzelgesange sich über alle Lande verbreitete, bedurfte man der Harmonie mehr als begleitende Accorde, und nicht in der künstlichen Stimmverflechtung der bisherigen Vocalmusik, und so wurde gar bald neben der Melodie nur der Bass verzeichnet und die begleitenden Accorde durch Zahlen angedeutet. Auch die Lieder von Schein sind mit beziffertem Bass versehen, für den Fall, dass sie von einer Stimme mit Begleitung einer Laute, Theorbe oder des Clavicembal gesungen wurden.

Auf diese ganze Umgestaltung des Liedes war endlich noch der Umstand von tiefgreifender Bedeutung, dass ziemlich um dieselbe Zeit auch in der Dichtkunst, die überall zur Meistersängerei und zur Pritschenmeisterei herabgesunken war, ein regeres Streben sich geltend macht. Mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts traten vaterländisch gesinnte Männer zusammen, die sich zu Gesellschaften verbanden zu dem Zweck: „die hochgeehrte deutsche Sprache in ihrem gründlichen Wesen und rechten Verstande ohne Einmischung fremder, ausländischer Flickwörter auf's zier- und deutlichste, sowol in Reden, Schreiben, als in Gedichten zu erhalten.“ Die erste und wol auch bedeutsamste, der sogenannte „Palmenorden“ oder „die fruchtbringende Gesellschaft“, wurde 1617 vom Fürst Ludwig von Anhalt zu Cöthen gestiftet, und sie verbreitete sich bald über ganz Deutschland; an verschiedenen Orten wurden neue nach ihrem Muster gegründet, und sie haben das ihre redlich gethan, um die deutsche

Poesie und Sprache durch die wüsten Zeiten des dreissigjährigen Krieges hindurch zu retten, und wenn sie auch keine positiv bedeutende Schöpfung hervorzubringen im Stande waren, so haben sie doch den neuen Liederfrühling vorbereiten helfen.

Auch die nächsten Meister der musikalischen Form des Liedes gehörten zu solchen Dichtergesellschaften.

So

Heinrich Albert, geboren 1604 am 28. Juni zu Lobenstein im Voigtlande. Er war Anfangs bestimmt die Rechte zu studieren und bezog zu diesem Behufe die Universität Leipzig; allein seine Neigung zur Musik führte ihn nach Dresden, um sich dort derselben ganz zu widmen. Im Jahre 1626 finden wir ihn in Königsberg und 1631 erhielt er die Stelle eines Organisten daselbst. Dort fand er auch in dem Königsberger Dichterbunde, der sich nach dem Muster des Palmenordens constituiert hatte, ein reiches Feld der Thätigkeit. Namentlich setzte er die Lieder des Hauptes dieses Bundes, Simon Dach, in Musik; daneben die anderer wie Robert Roberthin und Valentin Thylo und er errang damit grossen Erfolg, denn die Sammlung welche unter dem Titel: „Arien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guter Sitten, etc., dienender Reime“ (1638—50) ausser der „Kürbishütte“ in acht Theilen erschien erlebte mehrere Auflagen.

In diesen Liedern Albert's nun sind Melodie und Harmonie mehr durchbildet, freilich auf Kosten der letztern. Der Meister begnügt sich meist mit dem einfachsten harmonischen Apparat, über dem sich die Melodien wol ungezwungen, aber nicht mit der Innigkeit, wie bei Schein, und auch nicht so fein strophisch verwebt erheben. Die Declamation ist durchweg treu und fein, oft recitativisch genau, und die äussere Construction ist dem Sprachlichen eng angeschlossen. Die Dominantbewegung wird jetzt ganz bewusst und entschieden bei Bildung des Ganz- und Halbschlusses wirksam. Dabei erlangt auch das Instrumentale schon in seinen Liedern Bedeutung. Das Clavicin oder Clavicembalo wird jetzt als Begleitungsinstrument herrschend. Obwol es immer noch sehr unvollkommen war, so bot es doch mancherlei Vortheile gegen die Laute, indem es einen reichern und mannichfacheren Gebrauch zuliess, als diese. In einigen Liedern Albert's tritt dies schon ziemlich deutlich hervor, so in dem Liede: „Bistu von der Erde“,[1] in welchem das Clavicembal nach jeder Strophe mit

1. Vergl.: „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung“, Notenbeilage, Nr. 26.



einem „Echo" selbständig auftritt. Wie diese besondere Weise auf die Bildung des Instrumentalstyls einflussreich wird, kann uns erst später beschäftigen.

Auch Johann Stobäus, dem wir in gleichem Streben begegnen, gehört dem Königsberger Dichterbunde an. Eigentlich weltliche Lieder sind von ihm nicht bekannt geworden, und aus dem Zeugnisse seines Landsmannes Coffnatius, welches zu besonderem Ruhme hervorhebt, dass er „nicht Intraden, Courante und Paduanen, sondern wunderbar gemachte liebliche Hymnen bringe, deren Klang die Menschen und Gott erfreue", lässt sich schliessen, dass er dem weltlichen Liede fremd geblieben ist. Dagegen schrieb er mehrere seiner Gelegenheitscompositionen in Form des Liedes, und diese sind meist strenger noch, darum aber auch trockener declamiert, als die Lieder Albert's. Seine Bedeutung liegt namentlich in der Gewalt der Harmonie seiner Stimmverflechtung, die er wol in seinen Choralbearbeitungen und in den *Cantiones Sacræ Harmonicæ*[1], nicht aber in den Hochzeitsliedern entfalten konnte. Diese sind daher meist ziemlich derb, und aus seinem bekanntesten Hochzeitsliede klingt schon die Weise unserer volksthümlichen Lieder, wie „Schleswig-Holstein" und „Auf, Matrosen, die Anker gelichtet", hindurch.

Bedeutsamer sind die Lieder von Andreas Hammerschmidt. Auch er war, was bereits früher angeführt ist, hauptsächlich für die kirchliche Tonkunst thätig; pflegte daneben indess auch die weltliche Musik in Tafelmusiken und weltlichen Liedern, und auch hier ist der Einfluss der italienischen Weise unverkennbar, namentlich in den sogenannten „*Falala*" (italienische Tanzlieder). Die Notenbeilage (N° 27 und 28) zu: „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung", enthält zwei Lieder aus seinen 1642 erschienen „Weltlichen Oden oder Liebesgesängen, mit einer und zwei Stimmen zu singen, daneben einer Violine und einem Bass, Viola di gamba, Diorba etc. dem günstigen Liebhaber zu Gefallen auf eine sonderliche Invention componiert." Die Vorrede schon, in welcher er Anweisung für die Ausführung dieser Lieder giebt, bezeichnet dieselben als ganz in der neuen Anschauung wurzelnd. Unser Meister ist nie in Italien gewesen, aber seine Compositionen sind von der neuen Kunst dieses Landes

1. Francof., 1624.



durchweht. Doch seine Melodieführung ist daneben wieder auch urdeutsch, in der etwas derben Führung und der ganzen Construction, die sich auf die Dominantbewegung, wie bei Albert und Stobäus, gründet. Dabei gliedert er wiederum so fein, und setzt die einzelnen Glieder wiederum so feinsinnig in symmetrische Beziehung unter einander, wie Johann Hermann Schein, und zwar viel entschiedener, als Stobäus und Albert.

Bei weitem geringere Bedeutung, als die genannten, konnten diejenigen Componisten gewinnen, welche sich um Johann Rist, den Stifter des Elbschwanenordens, versammelten, und zu seinen geistlichen und weltlichen Liedern Melodien erfanden. Es wird hier genügen, einige namhaft zu machen. Vorwiegend in Choralweise setzten seine geistlichen Lieder Peter Meier, Hamburger Rathsmusikus, Jacob Kortkamp, Organist zu Hamburg, Heinrich Pape, Organist zu Altona, Thomas Selle, Cantor und Musikdirector zu Hamburg, Siegmund Gottlieb Stade, Organist an der St. Lorenzerkirche in Nürnberg, Jacob Praetorius (Schultz), Organist zu Hamburg, Heinrich Scheidemann, Organist zu Hamburg, Martin Colerus, Capellmeister zu Hamburg, und Michael Jacobi, Cantor zu Kiel, welcher, wie Johann Schop, die weltlichen Lieder Rist's, die „Hausmusik", mit Melodien versah. Als geistlicher Liedersänger hat namentlich Schop Bedeutung gewonnen, indem noch mehrere seiner Melodien, wie: „Werde munter, mein Gemüthe", „O Ewigkeit, du Donnerwort", „O Traurigkeit, o Herzeleid", sich im Gemeindegesange erhalten haben. Seine weltlichen Melodien sind meist ohne Bedeutung. Die Hausmusik enthält ausser Liedern der Liebe noch Lieder auf alle möglichen Verhältnisse des Lebens, und der eigenthümlich geschraubte Inhalt der Lieder, der nicht selten sich in platte Reimereien verliert, verleitet auch unsern Meister zu manchen Wunderlichkeiten in der Melodie, die durch den italienischen Einfluss, dem er in den 1644 gedruckten „dreissig Concerten" den schuldigen Tribut zollte, wesentlich erhöht werden. Die meisten sind eben concertmässig zweistimmig behandelt, und die Chromatik in Melodie und Harmonie lässt diese nirgends in Fluss gerathen, wie bei den früheren Meistern, bei Schein, Albert und Hammerschmidt.

Hiermit ist aber auch zugleich eine neue Richtung angegeben, nach welcher die Entwickelung des Liedes geführt wurde, die



mehr arienmässige Erweiterung desselben, die in Johann Rudolph Ahle, Organist und Bürgermeister zu Mühlhausen in Thüringen († 1673), und dessen Sohn und Nachfolger Johann Georg Ahle († 1706), am geistlichen Liede erfolgt, während sie durch Adam Krieger, Churfürstl. Durchl. zu Sachsen wohlbestallt gewesener Cammer- und Hofmusikus, in seinen „Neuen Arien", die sich durch eine so breite Anlage auszeichnen, dass man sie kaum noch der Liedform beizählen darf, am weltlichen Liede versucht wird. Die in der Notenbeilage N° 20, 21 und 22 mitgetheilten Lieder von Adam Krieger und Johann Georg Ahle sind in dieser Weise erweitert. In dem Liede Krieger's drängt die Stimmung schon gewaltsam über die engen Grenzen des Liedes hinaus nach dramatischem Ausdruck. Die häufige Wiederholung der einzelnen Phrasen bewirkt nicht mehr eine feinere Gliederung, sondern vielmehr eine Steigerung des energischen Ausdrucks.

Die Lieder von Johann Georg Ahle ragen nach Form und Inhalt weit hinein in die spätere Zeit der vollkommenen Liedgestaltung, und sind durchaus lyrisch und innig gehalten. Sie sind nicht nur formell abgerundet, sondern es lebt entschieden persönliches Empfinden in ihnen. Das von drei Violen und dem Bass ausgeführte Vorspiel und das Nachspiel des „Morgenliedes" versucht die Stimmung instrumental einzuleiten und auszutönen, und das Lied erhält dadurch eine bedeutsame Erweiterung; das „Salomonische Lenzen- und Liebeslied" aber darf als Typus des freilich erst in viel späterer Zeit weiter gebildeten Chorliedes gelten.

Die Lieder der Liedersammlungen dieser Periode, wie Georg Neumark's „Poetisch und Musikalisches Lustwäldchen. Hamburg bey Joh. Naumann, 1652" — Glaser's „Schäferbelustigung" — Schwieger: „Die geharnischte Venus", „Wandlungslust", „Liebesgrillen" — oder Friederici's „Anmuthige Ehrenliedlein" — enthalten theils Lieder in alter Form, oder auch in mehr arienmässiger Erweiterung, und namentlich polnische oder französische und italienische Tanzlieder, bieten somit nichts eigentlich weiter Bemerkenswerthes. Solche Sammlungen weltlicher Lieder waren nicht minder häufig als die der geistlichen, die Choralbücher. Wenige Städte dürften wol in jener Zeit ohne ein „Collegium" oder *Convivium musicum* gewesen sein,

und dass auch in den „Cantoreyen", die ursprünglich mehr den geistlichen Gesang pflegten, das weltliche Lied geübt wurde, ist unzweifelhaft. Gaben doch selbst die Herausgeber von Sammlungen kirchlicher Gesänge den einzelnen Stimmbüchern mehrere Bogen liniierten Notenpapiers bei, zu handschriftlichen Nachträgen, und dies sind überwiegend weltliche Lieder. Bei dem sogenannten Adjuvantenschmause, der namentlich in den thüringischen Cantoreyen meist zum Volksfest wurde, bildete das weltliche Lied den Mittelpunct desselben.

Auf dem Gebiete des Kunstgesanges sollte sich indess das Lied gar bald auf lange Zeit verlieren. Das grosse Heer der Tonkünstler folgte dem allgemeinen Zuge der Zeit, und dieser war ganz auf die Pflege der dramatischen Formen gerichtet. Ein halbes Jahrhundert vergieng, ehe sich die Meister ihm wieder zuwandten, und schon 1698 schreibt Reinhard Kaiser in der Vorrede seiner, im genannten Jahre in Hamburg veröffentlichten „Gemüthsergötzung":

> „Es haben dieselben (die Cantaten) in Teutschland so sehr das Bürgerrecht gewonnen, dass sie die alten Bürger, nehmlich die ehemaligen teutschen Lieder, gar ausgetrieben haben. — Es ist aber die Erfindung derselben von der Oper hergekommen."

Es war dies eine tief in dem ganzen Entwickelungsgange der Musik begründete Nothwendigkeit. Die Form des Liedes war im Grossen und Ganzen, in ihren Grundzügen bestimmt, es galt jetzt nur noch sie individuell zu beleben, um sie zum Träger der lyrischen Stimmung des Einzelsubjects zu machen. Dazu gehörte aber, dass dies sich auch in seiner Isolierung empfinden lernte, und dass das gesammte musikalische Darstellungsmaterial erweitert und verfeinert wurde. An den dramatischen Formen versuchten nun die Tonmeister ihre ganze Kraft; unter den fortwährend erneuerten Experimenten wuchs das Material zu einem Reichthum an, und sie erwarben sich zugleich eine so unbeschränkte Herrschaft über dasselbe, dass es endlich auch dem individuellen Ausdruck dienstbar gemacht werden konnte. Dadurch wurde die Blüte des lyrischen Liedes möglich, und als dann die Poesie sich wieder herrlich erhob und die Dichter wirklich empfundene Lieder sangen, hatte auch die Tonkunst durch diese Arbeiten auf andern Gebieten die Mittel und die

Möglichkeit gewonnen, diese Lieder musikalisch darzustellen — sie nachzudichten, und in allen Einzelzügen zu erschöpfender Entäusserung in klingender Tonform zu bringen. Bis jetzt ist auch das Kunstlied eigentlich noch mehr ein Lied der Massen. Der Künstler lebt noch viel zu sehr in den Anschauungen seines ganzen Volkes, um individuell empfinden zu können. Das ganze Darstellungsmaterial ist noch nicht verfeinert genug, um Träger individueller Empfindung zu werden. Daher ist das Hauptstreben der Künstler immer noch auf Form und auf die verfeinerte Darstellung dessen, was im Volksgemüth sich lebendig schaffend erweist, gerichtet; an der besonderen Weise in welcher sich dies im Kunstliede darstellt, haben Individualität und äussere Einflüsse wol Antheil, nicht aber auch am eigentlichen Inhalt.

Viertes Kapitel.

Die ersten Versuche der dramatischen Musik und ihr Einfluss auf die übrigen Formen.

Das Drama bis in seine frühesten Anfänge zu verfolgen, dürfte wol auch der gewissenhaftesten Forschung niemals möglich werden. Denn der Trieb, Vergangenes, das eigen Erlebte, wie das durch Geschichte und Sage Vermittelte durch äussere Schaustellung sich wieder zu vergegenwärtigen, ist wol nicht viel jünger, wie das Menschengeschlecht, und die Anfänge seiner Thätigkeit fallen mit den ersten Regungen der Cultur unstreitig zusammen. Ueberall wo diese ihre ersten Spuren zeigt, wird auch Gesang, Tanz und Mummerei geübt. Wir fanden sie bereits bei jenen ersten Völkern und sahen das recitierende Drama der Griechen unter dem Beistande der musischen Künste die höchste Stufe erreichen. Auch bei den Culturvölkern der neuen Zeit fanden dramatische Spiele grosse Verbreitung; wir konnten bereits erwähnen, dass eine roh theatralische Darstellung durch Mummerei und Gebärde unter Musikbegleitung mit zu dem Gewerbe der Spielleute gehörte. In Deutschland namentlich gewannen sie

im zwölften und dreizehnten Jahrhundert immer festern Boden, und wie sehr auch anfänglich die Geistlichkeit dagegen eiferte, sie sah sich endlich genöthigt, dem allgemeinen Zug sich anzuschliessen, um wenigstens in ihrem Sinne seine Richtung möglichst leiten zu können. Nicht nur die Spielleute betheiligten sich nun an solchen Spielen, die Geistlichen verschmähten auch nicht, selbstthätig dabei aufzutreten, und nicht selten wurden sie in einem eigenen „spil- oder schimpffhûs — einem spilhof“ — ausgeführt, häufiger noch in den Kirchen. Der Cultus selbst hatte ja in dem Schaugepränge der prunkhaften Bittgänge durch die Kirchenhallen, in dem Antiphonen- und Responsoriengesange etwas jenen Spielen Entsprechendes, so dass man dies als ihre nächste Grundlage ansehen konnte. Und als das Volk altheidnischen Gebrauchs an Ostern und Weihnachten seine Gebärdentänze und Mummereien auch in die Kirche brachte, da sahen sich die Geistlichen veranlasst, hier umgestaltend einzugreifen. Sie versuchten die kirchlichen Feste in einer entsprechenden Weise durch Spiel, Gesang und Rede auszuzeichnen. So entstanden jene Dramen in lateinischer Sprache, welche man in Deutschland *ludi* — in Frankreich *mysteria* nannte. Mit der beginnenden Blüthe der deutschen Lyrik im dreizehnten Jahrhundert fügte man diesen Spielen deutsche Lieder, zunächst das deutsche Osterlied: „Krist ist erstanden“, als Schlussgesang, in welchem auch das Volk mit einstimmen konnte, bei. Später wurden auch einzelne Stellen in deutscher Uebersetzung gesungen, häufiger noch deutsche Gesänge in die Zwischenacte verlegt, und dadurch endlich die Entwickelung dieser Spiele in deutscher Sprache eingeleitet, die dann auch im vierzehnten Jahrhundert bereits in nicht geringer Anzahl emportreiben, und zwar nicht mehr von Geistlichen, sondern vom Volke verfasst und ausgeführt. Den Stoff für diese Darstellungen liefert noch immer die heilige Geschichte; die Zeit ihrer Ausführung ist vorherrschend die Weihnachts-, Oster-, Passions- und Pfingstzeit, und die Geburt Christi, die Einsetzung des heiligen Abendmahls, die Kreuzigung, die Grablegung und Himmelfahrt wurden stehende Stoffe für diese geistlichen Spiele. Der wachsende Eifer erweiterte dann nicht nur den Kreis der Stoffe, sondern auch die Zahl der Aufführungen; es wurden auch Lichtmess, die Marienfeste, das Frohnleichnamsfest u. a. durch kirchliche Dramen

ausgezeichnet. Der Antheil, den die Tonkunst an diesen Spielen nimmt, konnte nur ein sehr geringer sein. Die einzelnen Spieler betheiligten sich an der Darstellung in einfacher Rede oder in der psalmierenden Weise des Liturgen, und die eingeschalteten Lieder wurden, wie das Anfangs- und Schlusslied, meist vom Chor gesungen. Ein Spiel, „Die strophische Marienklage",[1] wurde ganz gesungen. Nicht selten waren auch Tänze mit eingeschaltet, namentlich in den Fastnachtsspielen, in denen ja überhaupt die tollste Laune sich nochmals recht austobte, ehe sie das düstere Gewand der Fasten- und Passionszeit anlegte. Diese Fastnachtsspiele und die daraus sich entwickelnden Narrenspiele würden die kaum entwickelten Keime des deutschen Dramas nothwendig zu vollständiger Verwilderung geführt haben, wenn ihnen durch die Wiederbelebung des klassischen Alterthums nicht Schranken gesetzt worden wären. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert begannen einzelne Männer, wie Albrecht von Eibe, Domherr zu Bamberg, und Hans Nythart, ein Bürger von Ulm, jener zwei Stücke von Plautus, dieser die „Eunuchen" des Terenz zu übersetzen, und bald dichtete man unter dem Einfluss ejner antiken Muster Lustspiele. Besondere Pflege fanden diese lateinischen Dramen in den lateinischen Schulen; die Aufführung derselben wurde hier eine stehende Festlichkeit. Schon 1497 wurden in Heidelberg Reuchlin's *Scenica Progymnasmata* aufgeführt. Für die Tonkunst konnten indess diese neuen Arbeiten von keinem directen Vortheil sein, weil sie in Prosa abgefasst waren.

Der Anstoss zu einer durchgreifend veränderten Stellung derselben dem Drama gegenüber sollte auch in Deutschland von Italien aus erfolgen. Hier waren früher noch als in Deutschland diese volksthümlichen religiösen Dramen verwildert, und schon mit dem Ausgange des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts scheint ihre Spur ganz verloren zu sein. Dagegen waren früher wol noch als in andern Ländern, an den Höfen der Fürsten bei besondern Festlichkeiten glänzende Maskeraden und Vorstellungen veranstaltet worden. Namentlich an den Höfen der Este zu Ferrara und der Medicäer zu Florenz und zu Rom erhoben sich diese Vorstellungen aus der ursprünglich niedern Sphäre der Maskerade zu mehr dramatischer Bedeutung. Der

1. Mone, „Schauspiele des Mittelalters", Karlsruhe, 1846, Th. I, 31.



Orpheus des Politianus, welcher gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zur Darstellung gekommen sein soll, gilt allgemein als das erste bedeutendere Product dieser Richtung. Von einem andern ähnlichen Werke, das in Rom aufgeführt worden sein soll, und zu welchem Francesco Beverini die Musik gesetzt hatte, berichtet Johannes Sulpitius Verulanus in der Vorrede zu seiner Ausgabe des *Vitruv*. Die Einrichtung dieser Dramen war von jener, die wir bereits beschrieben, wol wenig verschieden. Hauptsache war der Dialog, der vorherrschend gesprochen wurde, und dazwischen wurden je nach der Forderung des Textes, Chöre im Style des Madrigals oder der Motette eingeschaltet. Auch zwischen den Acten wurden hin und wieder einzelne Chöre ausgeführt — als sogenannte Intermezzi. Kiesewetter[1] giebt die Beschreibung mehrerer solcher Intermezzi, der wir das Bemerkenswerthe hier entnehmen.

Die *Musiche fatte nelle nozze dello illustriss. Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici e della illustriss. Consorte sua Mad. Leonora da Tolleto* (1539) enthält einen achtstimmigen lateinischen Gesang und zwölf italienische Madrigale zu vier, fünf, sechs bis acht Stimmen, welche die verschiedenen Städte des Herzogthums, Sirenen, Nymphen, Meerungeheuer, die Nacht, Silenus mit Satyrn und Faunen, Hirten u. s. w. darstellen. Dazwischen recitiert Apollo (*su la lira*) lange Gedichte in *ottave rime*, und das Ganze beschliesst ein *Ballo di Satiri e Baccanti.* Die Componisten dieser Musik sind Costanza Festa, Mattio Rampollini, Joa. Petrus Masaconus, Bacio Moschini und Francesco Corteccia. In einer am Hofe zu Florenz 1565 aufgeführten „Comedia" im grossen Hofstyl werden die Stanzen, welche die Venus vorzutragen hatte, auf der Bühne durch acht und die des Amor durch fünf Stimmen ausgeführt, und hinter der Scene mit Instrumenten begleitet. Diese wurden schon in ziemlicher Menge angewendet, nehmlich: 2 *Gravicembali*, 4 *Violini*, 1 *Leuto mezzano*, 1 *Cornetto*, 4 *Tromboni*, 2 *Flauti diritti*, 4 *Traverse*, 1 *Leuto grosso*, 1 *Sotto Basso di Viola*, 1 *Sopran di Viola*, 4 *Leuti*, 1 *Viola d'arco*, 1 *Lirone*, 1 *Traverso Contralto*, 1 *Flauto grande Tenore*, 1 *Trombone basso*, 5 *Storte*, 1 *Stortina*, 2 *Cornetti ordinarii*, 1 *Cornetto grosso*, 1 *Dolzaina*, 1 *Lira*, 1 *Ribechino*, 2 *Tamburi*. Die Componisten

---

1. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig, 1841, pag. 32.



der Musik dieser Intermezzi sind: Francesco Corteccia und Alessandro Strigio. Sechs „Intermedi" endlich, welche 1589 zur Hochzeitsfeier des Ferdinand Medici mit der Grossherzogin von Toscana ausgeführt wurden, und von Luca Marenzio, Cristoforo Malvezzi, Jacopo Peri detto il Zazzerino, Emilio de' Cavalieri und Giovanni Bardi (de' Conti di Vernio) componiert waren, enthalten Madrigale zu drei, vier, fünf bis acht, und sogenannte Dialoge für zwölf, fünfzehn, achtzehn bis dreissig Singstimmen. Auch Instrumentalsätze, sogenannte Sinfonien für sechs Parte in verschiedenen Schlüsseln, finden sich schon darunter.

Von musikalischer Recitation oder von Einzelgesang ist hier immer noch keine Rede; erst das nachfolgende Jahrhundert sollte nach dieser Seite bahnbrechend werden.

Fast um dieselbe Zeit hatte auch das geistliche Drama wiederum in Italien eine sorgfältigere Pflege gefunden. Philipp Neri, um 1515 zu Florenz geboren und 1551 in Rom zum Priester geweiht, hatte im Jahre 1558 bei der Kirche San Girolamo della Carita einen Betsaal errichtet, in welchem er seine Anhänger zu geistlicher Erbauung versammelte, und um die Seinen auch durch die Tonkunst zu erheben, hatte er Joannes Animuccia, Sängermeister an S. Peter im Vatican, hinzugezogen, unter dessen Leitung auch der mehrstimmige Gesang gepflegt wurde. Nachdem Neri 1564 die Leitung der Kirche zum heiligen Johannes übernommen, wurde seine Wirksamkeit eine noch ausgebreitetere, und im Jahre 1575 hatte sich der Kreis seiner Anhänger bereits so fest begründet, dass seine Anstalt vom Papst Gregor XIII. durch eine Bulle vom 15. Juli 1575 als *Congregazione dell' oratorio* (des Vereins vom Betsaale) sanctioniert wurde.

Hier nun, in diesem Vereine oder Orden, wenn man ihn jetzt schon so nennen darf, wurde der sogenannte Oratorienstyl zunächst ausgebildet. Animuccia ist unstreitig der erste, welcher diesen Zweig zuerst anbaute und ihm folgten dann Palestrina, Johann Maria Nanino, Felix Anerio, Luca Marenzio u. A. Die in Rom 1590 unter dem Titel: *Diletto spirituale; canzonette a 3 et 4 voci, composte da diversi excellentissimi musici con l'intavolatura del Cembalo e Liuto. Roma, 1590*, gedruckte Sammlung diente wahrscheinlich den Zwecken jener Congregation. Diese geistlichen Uebungen, an denen nur Männer Antheil nehmen durften,

förderten unzweifelhaft auch die häusliche Andacht, und zu gleicher Zeit auch die Freude am Gesange in den stillen Räumen des Hauses. Der Gesang wurde jetzt schon zu einem persönlichen Bedürfniss, aber weil es eben noch an einstimmigen Liedern fehlte, so mussten die mehrstimmigen Lieder dem Bedürfniss genügen: der Sänger sang die ihm bequemste Stimme und führte die übrigen auf der Laute oder dem Cembalo aus. Diese Praxis namentlich mag jene Freunde des klassischen Alterthums, die sich in Florenz, im Hause des Grafen von Vernio — Johann Bardi, häufig versammelten, und für die Cultur der Musik wie des Dramas eifrig bemüht waren, zu der Reform des Gesanges, welche von ihnen ausgieng, veranlasst haben. Aus diesem Kreise giengen zunächst einige bedeutende Schriften über die Tonkunst hervor, wie Vincenzo Galilei's Gespräche über alte und neue Tonkunst (1581); ein Sendschreiben von Bardi an Giulio Caccini über alte Tonkunst und gute Gesangsart; von Girolamo Mei eine Abhandlung über die Tonkunst der Alten und Neuern (1602). Daneben waren sie auch praktisch thätig, und das ist es was uns hier zumeist beschäftigt. Galilei setzte einiges aus den Klageliedern Jeremiä und die Erzählung vom Grafen Ugolin und Erzbischof Rüdger aus dem dreiunddreissigsten Gesang von Dante's Hölle, und Caccini eine Ecloge des Sanazzaro und andere Gedichte in Musik. Die Grundsätze, nach welchen sie hierbei verfuhren, entwickelt Caccini in der Vorrede seiner *Nuove musiche. Firenze, 1601*, und wir erfahren aus ihr, dass sie eine gewisse edle Verachtung des Gesanges an den Tag legten, um eine Art Gesang, gewissermaassen einem harmonischen Reden gleich, einzuführen; einen Gesang, der, wie es von Plato und andern Philosophen so sehr gelobt worden, erst die Rede, dann den Rhythmus und dann erst den Ton berücksichtige.

1589 wurde den genannten Forschern Gelegenheit, ihre Principien auf die Musik zum Drama anzuwenden; wir fanden in den vorhererwähnten Intermedi zur Feier der Hochzeit des Fürsten Ferdinand Medici mit Christina von Lothringen zwei Tonkünstler aus dem Kreise Bardi's thätig: Giulio Caccini und Emilio del Cavaliere; allein bis zum Einzelgesange waren sie, wie wir sahen, mit ihren Experimenten noch nicht gelangt.

Auch die 1590 von Emilio del Cavaliere ganz in Musik gesetzten *il Satiro*, *la Disperazione di Fileno* und *il Giuoco della cieca* der Luccheserin Laura Guidiccioni waren noch ganz im alten Madrigalenstyl gehalten. Auch die Musik zu *Anfiparnasso* von Orazio Vecchi, welche zu Modena 1597 bei Hofe aufgeführt und zu Venedig gedruckt wurde, besteht nur aus einer Reihe fünfstimmiger Madrigale. Erst um das Jahr 1600 traten Jacob Peri und Emilio del Cavaliere und 1601 Giulio Caccini mit Werken der neuen Art auf.

Aus der Vorrede der um das Jahr 1600 erschienenen *Eurydice* von Peri erfahren wir, dass er schon 1594 Rinuccini's *Daphne* in Musik gesetzt und zur allgemeinen Zufriedenheit des Dichters und der anwesenden Freunde in dem Hause von Jacob Corsi, wo sich jene, nachdem Bardi Florenz verlassen hatte, zu versammeln pflegten, zur Aufführung brachte. Der günstige Erfolg ermunterte ihn, zu den Festen der Maria Medici mit Heinrich IV. von Frankreich das dramatische Gedicht Rinuccini's, *Eurydice*, in Musik zu setzen, es drucken zu lassen und der Königin zu widmen. Die Musik fand allgemeinen Beifall und gar bald Nachahmung. Giulio Caccini setzte einige Gesänge der *Eurydice* und des Chorführers und der Chorführerin, und durfte sie in Peri's Musik einlegen. Auch Emilio del Cavaliere trat um 1600 zu Rom mit einem musikalischen Drama: *l'Anima ed il Corpo* auf, das von Laura Guidiccioni gedichtet war, und schon 1606 hatten die Römer im Carneval das Schauspiel eines herumziehenden Thespiskarrens, auf dem fünf Sänger und eben so viel Spieler auf den Hauptplätzen der Stadt ein von Paolo Quagliata in Musik gesetztes Drama aufführten. Im nächsten Jahre, 1607, gieng am Hofe Vincenz Gonzaga von Mantua der *Orfeus* von Claudio Monteverde, und um 1608 dessen von Rinuccini gedichtete *Ariadne*, beide mit grossem Erfolge, in Scene.

Ehe wir diese Erzeugnisse der neuen Richtung etwas specieller betrachten, möchten wir noch die Erfindung einer neuen Form erwähnen, welche demselben Streben ihre Entstehung verdankt, wie jene: das sogenannte geistliche Concert. Durch Ludovico Viadana, der wol unbestritten die Ehre ihrer Erfindung in Anspruch nehmen dürfte, erfahren wir, dass diese neue Form zunächst aus mehr äusserem Bedürfniss erwuchs. In der Vorrede zu seinen

Kirchenconcerten[1] sagt er, dass von den Ursachen, die ihn bewogen diese Kirchenconcerte zu setzen, eine der vornehmsten war, den einzelnen Sängern Tonstücke zu liefern, dass einem jeden Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, dessen Ausführung ihm Ehre bringen könne; während bisher, wenn ein Cantor drei oder zwei Stimmen, oder wol nur eine einzige zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sahe (da es an Tonstücken solcher Art fehlt) eine, zwei oder drei Stimmen dazu aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben-, auch achtstimmigen Motett auszuwählen. Diese Stimmen aber standen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlussfälle und so vieles Andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht. Daher waren sie, für sich betrachtet, voll langer, wiederholter Pausen, ohne gehörige Schlussfälle, ohne angenehmen Gesang und wenig melodisch geführt. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen entweder ganz fehlten oder auf das Unangenehmste durcheinander gestellt waren. Alles dies konnte, nach unsers Meisters Ansicht, weder den Sänger, noch den Zuhörer befriedigen, und so kam er, nach langem Sinnen, auf den Gedanken, eigene, dem Bedürfniss der Sänger entsprechende Musikstücke zu schreiben, die unter dem Namen „Kirchenconcerte“ bald eine weite Verbreitung finden sollten. Aus den Regeln, die Viadana im weitern Verlauf über die Ausführung der Concerte giebt, ersehen wir ferner, dass er nicht, wie noch von manchen Seiten angenommen wird, Erfinder des sogenannten Generalbasses ist. Lange vorher war es üblich, namentlich in den Capellen der Fürsten, die mehrstimmigen Gesänge mit Begleitung der Orgel auszuführen. Weil aber die mehrstimmigen Gesänge nur in den einzelnen Stimmen, deren keine, auch die Grundstimme nicht die vollständige Harmonie enthielt, vorhanden waren, so waren die Organisten genöthigt, sich die einzelnen Stimmen in eine einzige zusammenzuziehen oder einen Auszug zu machen, welcher überall die harmonische Grundlage des ganzen Tongebäudes ziemlich genau angab, und

1. Opera omnia sacrorum conc. 1. 2. 3. 4. voc. jam in unum corpus convenienter collecta. Cum Basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accommodata: auctore excellentiss. musico D. Ludovico Viadana Italo, hujus novæ artis musices inventore primo.



zugleich den Eintritt der einzelnen Stimmen markierte. Einen solchen Auszug, *Partitura* genannt, fügt auch Viadana seinen Concerten bei, allein dieser gewinnt bei ihm noch eine andere Bedeutung. Bereits durch die venezianische Schule war der Sinn für die harmonische Gestaltung des musikalischen Darstellungsmaterials mächtiger geworden, gegenüber dem Bestreben der Niederländer, welche mehr auf melodischem Wege, in den Formen des Canons und des doppelten Contrapuncts das Material zusammenfügten. Die römische Schule nimmt aber vom Accord geradezu ihren Ausgangspunct, und auch die, durch das Volkslied und die reformatorische Bewegung auf kirchlichem Gebiete hervorgerufene neue Richtung hält an ihm noch entschieden fest. Mit der wachsenden Lust an der melodischen Führung der Stimmen wird indess die Harmonie wieder zu einer beengenden Schranke. Die Stimmen durften nicht immer ihrem eignen Zuge folgen, sondern sie mussten darauf Bedacht nehmen, die Harmonie überall fest und sicher auszuprägen. Daher sonst unnöthige Zusätze zu einzelnen Stimmen unschickliche Wiederholungen, unmelodische Wendungen, alles um die Töne zu bewahren, welche die Vollständigkeit der Harmonie erfordert, was um so mehr unangenehm berührte, wenn man einzelne Theile eines solchen künstlich zusammengefügten Ganzen von ihm trennte und sie abgesondert wollte hören lassen. Dem nun versuchte Viadana durch seinen Generalbass abzuhelfen. Er führte seine einzelnen Stimmen unbekümmert um die Vollständigkeit der Harmonie — sie ergänzte er durch seinen Generalbass. Dieser hatte nicht nur die Aufgabe, den Gesang zu unterstützen, sondern vielmehr die Vollständigkeit des Harmoniegewebes, wo sie durch die Singstimmen nicht erzielt wurde, herzustellen. Sein Generalbass tritt daher den Singstimmen nicht selten mit grosser Selbständigkeit gegenüber. Viadana führt diese in lebendiger Bewegung fort, während der Generalbass langsam fortschreitende, oder auch länger gehaltene Accorde ausführt; nicht selten nimmt er auch an dem ganzen Gewebe selbständigen Antheil. Daher bemerkt auch Viadana in der bereits erwähnten Anweisung über die Ausführung dieser Concerte, dass sie keine gute Wirkung machen, wenn man sie ohne Begleitung der Orgel oder eines ähnlichen Instruments singe; dass sie alsdann meist nur Missklänge vernehmen lassen würden. Sein Generalbass war also für

die Ausführung nothwendig, und nicht nur, wie die alte *Partitura*, den Gesang unterstützend. Freilich begreift man nicht recht, wie die Organisten überall aus dem blossen Generalbass die Intentionen des Meisters ersahen, da eine Bezifferung noch nicht angewendet ist, und Praetorius schon[1] rügt diesen Mangel, „weil man jedes Mal dem Componisten, seinem Intent, Sinn und Composition nothwendig folgen muss, nun aber es demselben frei stehet, dass er seines Gefallens auf eine Note eine Quinte oder Sexte, Terz oder Quarte, ja auch in den Syncopationibus eine Septime, Secunde etc., *item sextam* und *tertiam majorem* oder *minorem* setzen kann, nachdem es ihm bequemlicher oder besser deuchtet, oder es die Wort und Text erfordert. Es ist aber unmöglich, dass auch der beste Organist alsobald wissen oder errathen könne, was vor *species* von *concordantien* oder *discordantien* der Autor oder Componist gebrauchet habe. Darumb zum Höchsten vonnöthen, nicht allein vor ungeübte, sondern auch vor wohlgeübte und erfahrne Organisten und Fundamental-Instrumentisten, die *signa* und *numeros* über die Noten zu zeichnen." Diese Gesichtspuncte wurden denn auch die leitenden bei der weiteren Ausbildung des Generalbasses, und die wachsende Ausbreitung der Melodik in den einzelnen Singstimmen, wie die Einführung ungewöhnlicher Dissonanzen, führte nach und nach zu einer ziemlich umfangreichen Generalbassschrift und machte sie zum Gegenstande ernster Studien für den Organisten. Diese ganz neue Praxis musste von tiefgehendem Einfluss auf die Weiterentwickelung auch der dramatischen Formen werden, und der weitere Verlauf unserer Darstellung wird uns vielfach auf sie zurück verweisen.

Ehe wir diese weiter verfolgen, dürfte es noch zweckmässig sein, den Stand der Technik des Kunstgesanges etwas näher zu betrachten. Hierüber erhalten wir genügend Aufschluss durch Giulio Caccini, genannt Romano, der seiner bereits erwähnten *Nuove musiche* in der Vorrede eine Gesanglehre beigiebt[2]. Die Lust am Discantisieren scheint in Italien sich durch den Jahrhunderte andauernden Process der harmonischen Entfaltung des Tonmaterials hindurch frisch erhalten zu haben, und jene

1. Synt. mus., Tom III, Th. 3, cap. VI.
2. Uebersetzt von R. Kiesewetter, „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges", Leipzig 1841, pag. 61 ff.

Gesanglehre Caccini's giebt den Beweis, dass es im Beginn des neuen Jahrhunderts wiederum nach gewissen Regeln geübt wurde.

Die erste und wichtigste Grundlage des Kunstgesangs ist nach Caccini die richtige Intonation durch alle Chorden hindurch — nicht nur, dass kein Ton über oder unter dem rechten schwebe, sondern auch, dass er auf die rechte Art gebildet und angegeben werde. Nach ihm gab es zwei Arten der Intonation, die eine, nach welcher man den Ton angiebt, wie er vorgeschrieben ist, eine andere, nach welcher ihm die Unterterz vorausgeht. Caccini entscheidet sich für die erstere Art und giebt dafür noch einige besondere Vortragsregeln. Von grösserer Bedeutung für unsere Zwecke sind die Verzierungen, die er erklärt und mit Beispielen belegt. Triller und Gruppo bezeichnet er folgendermaassen:



Kiesewetter bemerkt ganz richtig, dass jene Verzierung des Trillo gegenwärtig verloren gegangen, und dass an seiner Stelle das Gruppo als Triller Anwendung findet. Weiterhin giebt Caccini eine Anweisung über die Verzierungen einzelner Gesangsphrasen und entwirft folgende Tabelle:



2.

1. 2 Trillo. 1.

2 Trillo. Ribattuta di gola. 1.

Cascata scempia.

Cascata doppia. Cascata per raccorre il fiato.

Altra cascata simile.

„Indem man, heisst es bei Caccini[1] weiter, aus den auf zweierlei Art geschriebenen Beispielen sieht, dass die unter Nr. 2 lieblicher ist, als jene unter Nr. 1, so wollen wir, um dieses noch besser zu erproben, hier noch mehrere Beispiele, vollständig mit ihren unterlegten Texten und zugleich mit dem Bass für die Chitarrone, mit den ausdrucksamsten Stellen mittheilen, dass Jedermann sich daran übe, und die möglich grösste Vollkommenheit erreichen könne."



1. Nach Kiesewetter's Uebersetzung.


escl.
escl.
escl.
ti gl'oc - chi de quali er - rai? io son ce - nere o-
6


trillo.
senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura
ma - - i. Au - re au-re di-vi-ne, ch'errate pe-re gri-ne in


Trillo.
escl.
questa parte e quel - la, deh re ca-te no-vel-la dell' alma luce


escl. con misura più larga.
1° volta.
trillo.
escl.
lo - ro, au - re ch'io me-ne mo - - ro deh re


2° volta.
trillo una mezza battuta.
au - re ch'io mene mo - - - ro.

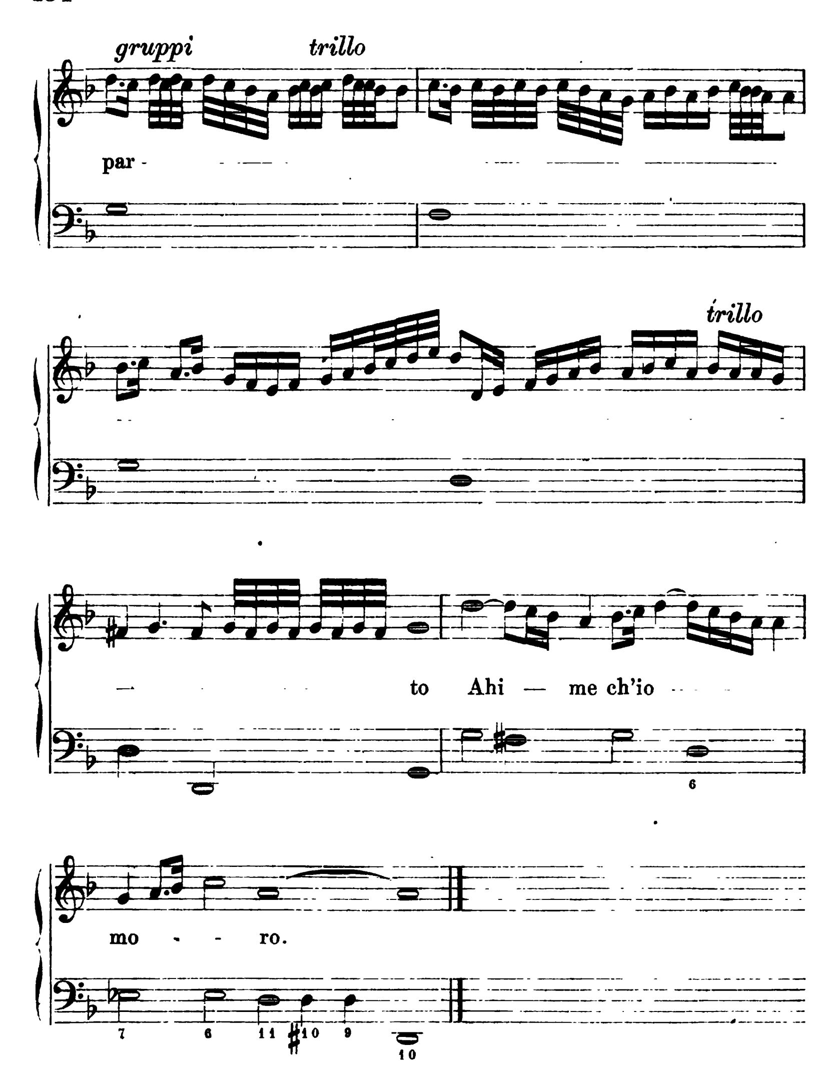

Cor mio deh non lan -


gui - re deh non langui - re
11 10 ♯14 ♯10


trillo
deh non


escl.
langui - re deh non lan-


affettuosa.
trillo
gui - re Ahi me chio mo - - ro
11 ♯10 9 ♯10



Dass hier die Kunstlehre wiederum nur der bereits ausgebildeteren Musikpraxis folgte, ersehen wir aus mancherlei Klagen, die bereits wieder gegen diese willkürlichen Verunstaltungen der ursprünglichen Composition der Meister laut wurden, und schon Adrian Petit Coclicus, der Schüler Josquin des Prés, ertheilt in seinem *Compendium musices. Norimb.*, *1552*, im Abschnitt: *De elegantia et ornatu aut pronuntiatione in canendo*, Anleitung, wie ein Sängerknabe durch „Verbrämung der Schlussfälle die

Tonkunst erheitert.“ Kiesewetter[1] giebt gleichfalls nach einer Madrigalensammlung ein Beispiel, wie Signora Vittoria Archilei die Oberstimme eines mehrstimmigen Madrigals verzierte, die wir hier folgen lassen:



1. A. a. O., pag. 72.

Wie in den frühesten Zeiten des Discantisierens, bemächtigt sich auch jetzt die Kunstlehre dieser Praxis, um ihr eine mehr künstlerische Richtung zu geben; sie versucht darzulegen, in wiefern die auf diesem Wege gewonnenen neuen Mittel des Ausdrucks in echt künstlerischem Sinne zu verwenden und zu verwerthen sind, und ist bestrebt, die mehr aus dem Stegreif geübte Thätigkeit zu einer mit künstlerischem Bewusstsein vollzogenen umzugestalten. Schon die Gesanglehre von Caccini verfolgt wiederum diesen Zweck. „In diesem Beispiele, heisst es in der angegebenen Vorrede weiter, sind die mannichfaltigsten Empfindungen enthalten, um deren Ausdruck es sich bei dieser edlen Art von Gesang handeln kann. Ich habe dieselben darum mit den betreffenden Manieren überschrieben, um zu zeigen, wo die Stimme wachsen oder abnehmen soll, wie die Exclamation, Triller und Gruppen, und überhaupt alle Köstlichkeiten dieser Kunst anzubringen sind; auch um mich der Nothwendigkeit zu überheben, dasselbe in allen noch weiterfolgenden Gesängen anzuzeigen; zugleich sollten jene Beispiele dazu dienen, in den Gesängen die Stellen zu erkennen, wo jene Manieren, je nach dem Ausdruck der Worte, am nöthigsten sein werden: denn diejenige nenne ich die edle Singart, welche in der Ausführung sich nicht zu streng an das vorgeschriebene Maass hält, indem sie oft mit Rücksicht auf die Worte die Geltung der Note um die Hälfte verringert, woraus eben jene Ungebundenheit im Gesang entsteht, von welcher ich früher gesprochen; denn die Arten des Ausdrucks im vollkommenen Vortrage sind höchst mannichfaltig; auch ist dabei selbst die gute Stimme nicht so nöthig, als die Kunst, den Athem dort zu brauchen, wo es Noth thut; eine nützliche Erinnerung wird es darum für den Sänger sein, der allein zur Chitarrone oder zu einem andern Saiteninstrumente singen soll, daher nicht nöthig hat, sich nach Anderen zu richten, dass er sich selbst einen Ton wähle, in welchem er mit ganzer und natürlicher Stimme singen könne, um die erkünstelten Töne zu vermeiden, in welchen oder doch in den angestrengteren — indem man, um sie nicht so sehr bloss zu geben, sich der Respiration bedienen muss (weil sie meistens das Gehör beleidigen), und die Respiration doch angewendet werden muss, um dem Wachsen der Stimme grössern Nachdruck zu geben, das Abnehmen der Stimme, die Exclamation und die sonstigen Mittel des Ausdrucks geltend zu machen, die wir gezeigt haben, etc.“

An einer Stelle klagt er über die oft unpassende Anwendung der Coloraturen, *lunghi geri di voce*, wie er sie nennt: „Sie sind nicht erfunden, sagt er, als wären sie zur guten Singart durchaus nöthig, sondern, wie ich glaube, zu einem gewissen Ohrenkitzel für diejenigen, die sich wenig darauf verstehen, was es sei, mit Ausdruck zu singen; denn, wenn sie das verstünden, würden sie die Passagen ohne Zweifel verabscheuen, indem nichts mehr dem ausdrucksamen Gesange so zuwider ist. Und darum sagte ich, das jene *lunghi geri di voce* so übel angewendet werden, denn ich habe sie also eingeführt, um sich derselben in solchen Gesängen zu bedienen, welche weniger leidenschaftlich sind, und zwar auf langen, nicht auf kurzen Sylben, dann in den Schlusscadenzen.“

Nach beiden Richtungen, nach jener mehr auf Declamation des Worts, wie nach der auf möglichst klangvolle Tonformen hinausgehenden, entwickelte sich jetzt die Monodie, oder der Einzelgesang; der Ton tritt wieder in doppelter Gestalt auf als gesteigerter Sprachaccent und in gefesteten Figuren, und so entstehen zunächst jene beiden neuen dramatischen Formen, die in Oratorium und Oper bald eine bevorzugte Stellung einnehmen sollten, und die daher durch mehr als zwei Jahrhunderte eine sorgfältige Pflege fanden: Recitativ und Arie. Für jetzt bleiben sie allerdings noch wenig geschieden. Jenes erhebt sich wenig über die Unform der Sprachaccente, und diese kaum über die Tonphrase. In den Werken der Florentiner wird namentlich jene erste Form gepflegt; sie wollten ja die alte Tragödie wieder beleben, und selbst die lyrischen Stellen werden vielmehr nach Art des Recitativs, als einer klangvollen Cantilene, vorgetragen.

Peri und Caccini waren einseitig auf den möglichst treffenden Ausdruck der einzelnen Worte bedacht, und sie versuchten dies nach der Weise der Madrigalisten namentlich durch Einführung überraschender Dissonanzen und aussergewöhnlicher Intervallenfortschreitungen zu erreichen. Peri spricht es in der Vorrede selber aus, dass er sorgsam auf jenen Wechsel des Tons und Nachdrucks in der Stimme, der bei der Klage, der Freude und andern Gemüthsbewegungen uns eigen ist, geachtet habe, und wir begegnen in der That schon bei ihm fein declamierten, und daneben auch innig empfundenen Stellen. Allein er sowol wie Caccini oder Emilio de Cavalieri, waren hierbei genöthigt, die dichterische Form zu zertrümmern. Wol begegnen wir bei Peri

schon, in seiner *Eurydice*, häufiger strophenartig herausgebildeten Gesängen, als bei jenen andern beiden, allein trotz dem können sie kaum als Anfänge der Arie gelten. Die Behandlung der lyrischen Stanzen unterscheidet sich von dem Uebrigen nur durch eine bestimmtere Ausprägung des Rhythmus. Während alles Uebrige mehr wie Prosa behandelt wird, hält Peri mehr bei den lyrischen Stanzen ein bestimmtes Metrum fest.

Bedeutsamere Sätze, welche eher als Anfänge der Arie gelten können, finden wir erst bei

Claudio Monteverde. Er ist in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Cremona geboren, und wurde in Mantua unter Marco Antonio Ingegneri gebildet. Später war er Sängermeister bei S. Marco zu Venedig und auf dem Titelblatt der neuen Ausgabe des fünften Buches seiner fünfstimmigen Madrigale vom Jahr 1612 wird er auch Capellmeister des Herzogs von Mantua genannt.

Schon in seinen ersten Werken, den seit dem Jahre 1582 veröffentlichten Madrigalen, schloss er sich jenen Madrigalisten an, die durch ungewöhnliche Harmonien und Tonfolgen nach grösserer Gewalt des Ausdrucks strebten. Namentlich das dritte Buch seiner Madrigalen, und die harmonischen und melodischen Freiheiten, welche sich unser Meister dem Textausdruck zu Liebe erlaubt hatte, veranlassten den, seiner Zeit berühmten Theoretiker Gio. Maria Artusi aus Bologna in seinen *Imperfezzioni della moderna musica* zu den heftigsten Angriffen gegen unsern Meister. Diesen musste die neue Richtung der dramatischen Musik um so lebhafter interessieren, als sie ihm ein ungleich grösseres Feld für seine, auf characteristischen Ausdruck bedachte Thätigkeit eröffnete, und hier erlangte er denn auch viel grössere Bedeutung, als jeder seiner Vorgänger. Im Jahre 1606 brachte er *Arianna* und 1607 *Orfeo*, beide von Rinuccini gedichtet, mit seiner Musik zu Mantua zur Aufführung. Namentlich im *Orfeus* finden sich Cantilenen von innerer und äusserer Festigung und einer mehr liedmässigen Gestaltung. Er ist in seinen ariosen Sätzen immer bemüht, nicht nur die Maasse, sondern auch die Formen des Dichters festzuhalten und musikalisch auszuprägen. Ganz besonders aber hat er die Ausbildung der Arie durch die wirklich bedeutsame Weise, wie er jene Verzierung dem ganzen Organismus schon als wesentlichen Theil einzuweben versuchte, gefördert. Während diese bei Caccini und Peri nur als Schmuck

eines ursprünglich mehr getragenen Gesanges auftreten, werden sie bei ihm nothwendige Theile des Ganzen.

Als Beispiel diene das Duett zwischen *Apollo* und *Orpheus:*




pre - mio di - se di - let
pre - mio di - se
to e pa - ce dov'
dov'
ha - vir-tu ve - ra - ce de - gno pre-mio di - se di - let -
ha - vir-tu ve ra - ce de - gno premio di - se di - let -
to e pace.
to e pace.

Ein, für seine Zeit höchst bedeutungsvolles Muster ausdrucksvoller Declamation ist nachfolgender Monolog der verlassenen Ariadne, welche der Meister später mit lateinischem Text als: „Klage der Maria" in seine Sammlung weltlicher und geistlicher Lieder, die 1641 unter dem Titel: *Selva morale e spirituale* erschien, aufnahm:



In diesem Streben nach treffendem musikalischem Ausdruck erlangt das Instrumentale natürlich auch eine erhöhte Bedeutung. Aus der Vorrede zu der *Eurydice* von Peri erfahren wir, dass sie mit einem Clavicembalo, einer Chitarrone (die grösste Art der

Laute), einer Lira grande und einer grossen Laute hinter der Scene begleitet wurde, doch an welchen Stellen diese verschiedenen Instrumente in Anwendung kamen, ist nicht weiter angegeben. Nur ein kurzes liedmässiges Ritornell von drei Flöten ist von der Instrumentation näher bezeichnet. Monteverde dagegen verwendet seine Instrumente in verschiedener Zusammensetzung, um bestimmte Stellen des Drama's vor den übrigen auszuzeichnen. Für die Begleitung des Recitativs ist auch ihm, wie noch den nächsten beiden Jahrhunderten, ein Instrument wie das Clavicembal oder die Laute, das passendste; allein zur Darlegung einzelner Züge in dem Gefühlsleben seiner handelnden Personen ist er gezwungen, sich verschiedener Instrumente zu bedienen. Auch in grösserem Maasse selbständig verwendet unser Meister die Instrumente in *Orpheus* zu Tänzen, Symphonien und zu Ritornellen als Vor-, Zwischen- und Nachspiel. Allein auch hier noch ist der Instrumentalsatz vielmehr Nachahmung des Vocalsatzes, als ein selbständiger Satz. Erst 1624 brachte Monteverde ein Werk zur Aufführung, in dem er die Instrumente durchaus selbständig dem Gesange gegenüberführt. Wie wir aus der Vorrede zu seinen *Madrigali guerrieri ed amorosi*[1] ersehen, versuchte er die Nachahmung des Zornes instrumental durch Auflösung der ganzen Note in Sechzehntheile, von Geigen ausgeführt[2]. Er verwendet diese Begleitung zunächst bei der Composition der zweiundfünfzigsten bis achtundsechzigsten Stanze des zwölften Gesanges von Tasso's befreitem Jerusalem, und zwar zur Schilderung des Kampfes der Chlorinde mit Tancred. Die äussere Anordnung des Ganzen entspricht dem alten Passionsspiel. In die Ausführung theilen sich drei der Sänger. Der eine als Erzähler recitiert und die andern beiden stellen die Kämpfer dar : Chlorinda und Tasso. Die Erzählung nun wird durch die Instrumentalbegleitung — vier Streichinstrumente in der angegebenen Weise, illustriert. Den Kampf und was ihm vorausgeht, versuchen die Instrumente in ihren Einzelheiten darzustellen; das Gespräch der Kämpfenden dagegen wird in der üblichen Weise des Recitativs gehalten, bis zu den letzten, das Dahinscheiden Chlorindens bezeichnenden langgehaltenen Accorden der Streichinstrumente.[3]

1. Venezia, 1638.
2. Die ganze Stelle bei Winterfeld, „Johann Gabrieli", Th. II, pag. 47 ff.
3. Notenbeilage, Nr. 23.

Diese Musikdramen wurden in kurzer Zeit ausserordentlich beliebt; auch andere Städte wollten sich an ihnen ergötzen, und so wurde schon 1601 die *Eurydice* des Peri zu Bologna, und seine *Dafne* 1604 zu Parma aufgeführt, und auch andere tüchtige Meister sahen sich veranlasst, dieselbe Bahn zu betreten. Girolamo Giacobbi setzt um das Jahr 1610 seine *Andromeda* und im Jahr 1616 in Gemeinschaft mit dem Römer Quagliati und dem jüngern Florentiner Marco da Gagliano die *Eurydice* des Rinuccini, und Marco da Gagliano in demselben Jahre die *Dafne*, sämmtlich für Bologna. Die *Arianne* von Monteverde kam 1640 zu Venedig wiederum auf die Bühne, und dieser Meister war auch fernerhin noch in dieser Richtung wirksam. Ausser den bereits genannten schrieb er noch die Tanzoper: *Il Ballo delle ingrate*, im Jahre 1608; 1630 *Proserpina rapita*, Text von Strozzi; 1639 *l'Adone* von Vendramin; 1642 *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Giacomo Badoaro, und *l'Incoronazione di Poppea* von Businello.

Allmälig wurde diese neue Gattung der Liebling des Publicums, und wenn die Musikdramen bisher nur an den Höfen der Fürsten und bei öffentlichen Festlichkeiten der Republiken und vornehmen und reichen Privaten aufgeführt werden konnten, so begann man bereits gegen die Mitte dieses Jahrhunderts eigene Gebäude für dergleichen Aufführungen zu errichten; bereits 1637 hatte Venedig seine stehende Bühne. Natürlich wuchs in demselben Maase, in welchem das musikalische Drama in der Gunst des Publicums stieg, auch der Eifer der Componisten, und Kiesewetter[1] macht ihrer eine Reihe namhaft, welche in der Zeit von 1635—1660 in Italien thätig waren: ausser Claudio Monteverde: Franc. Manelli da Tivoli, Benedetto Ferrari, Franc. Cavalli, Franc. Sacrati, Marc Antonio Cesti, Franc. Luzzo, Gaspare Sartorio, Franc. Cirilli; — etwas später und bis gegen 1680: Castrovillari, Rovettino, Molinari, Mattioli, Aless. Melani, Gio. Legrenzi, Carlo Palavicini, Ant. Sartorio, Grossi, Partenio, Pagliardi, Zanettini, Viviani, Franceschini, Tomasi, Sajon, Dom. Freschi; — und gegen Ende dieses Jahrhunderts: Tosi, Degli Antoni, Bazzani, Sibelli, Bassani, Monari, Agostini, Righi, Pistocchi, Gio. Maria Ruggieri, Benevento, Rossi di

1. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, pag. 58.



Perugia, Gius. Vignola, Aless. Stradella, Marc Antonio Ziani, die Brüder Bononcini, Attilio Ariosti, Alessandro Scarlatti, Ant. Caldara und Andere.

Vorherrschend wurden diese musikalischen Dramen immer noch: *Tragedia*, *Melodrama*, *Drama per musica*, *Tragicomedia* u. s. w. genannt. Wann der Name *Opera* (*in musica*) ihnen ausschliesslich zu Theil wurde, dürfte kaum auch nur annähernd zu bestimmen sein. Jedenfalls erhielten sie erst dann diesen Namen ausschliesslich als die andern dramatischen Formen: das sogenannte Oratorium, die Passionsmusik, das Kirchenconcert und die Kammercantate sich ihr gegenüber selbständiger zu entwickeln begannen, und eine bestimmtere Scheidung dieser Formen nothwendig wurde. Schon 1681 findet sich diese Bezeichnung bei P. Menestrier, in dessen: *Des représentations en musique*, *anciennes et modernes*, *Paris*, und noch früher in England. In dem ersten Drucke der 1656 dort aufgeführten „Belagerung von Rhodus" kommt das Wort *Opera* wiederholt vor.[1]

Dass in dieser Zeit sich selbst die ersten Anfänge der komischen Oper zeigen, darf nicht verwundern, wenn man auf den Ursprung der neuen Richtung zurückgeht. Als sich das Volk der geistlichen Spiele bemächtigte, wurden diese zugleich der Tummelplatz oft der ausgelassensten Laune, und das Volk übte seinen Witz an allem, was ihm dazu Gelegenheit bot. Es schleuderte Satyren gegen Könige und Kaiser, Ritter und Edelleute, gegen Türken und Juden; und wie der Kunstgesang auch diesem Zuge der Zeit in Quodlibets und scherzhaften Liedern folgt, haben wir bereits früher nachgewiesen. Arteaga erzählt von einem gewissen Melani, der in dem Drama: *Il Podesta di Coloniala* sich viel Mühe giebt, die Stimmen der in folgenden Versen genannten Thiere durch Instrumente nachzuahmen:

Talor la granacchiella nel pantono
Per allegrezza canta qua quara:
Tribbia il grillo tre, tre, tre:
L'agillenino bè, bè, bè:
L'assiulo uhu, uhu, uhu,
Ed il gal cucchericcu.
Ognia bestia stagaia, io sempre carico
Di guidaleschi a ogni otta mi rammarico.

2. Burney. History, IV, pag. 180—183.

Nach der Beschreibung, welche Arteaga[1] in seiner Geschichte der italienischen Oper giebt, möchten wir die Commedia: *Anfiparnasso* von Orazio Vecchi, welche 1597 in Venedig zur Aufführung kam, für die erste komische Oper halten, indem sie die lustigen Personen jener Volksspiele: *Pantalon*, *Harlekin*, *Brigella* und neben ihnen den *Capitain Cardano*, einen Spanier, einführt. Diese reden castilianisch, bolognesisch, italienisch und hebräisch, was natürlich zu drastischen harmonischen und melodischen Gebilden Veranlassung giebt. Doch scheint diese Gattung zunächst nicht weiter auf den öffentlichen Bühnen gepflegt worden zu sein; die Bedeutung der gegenwärtigen Bühne war ihnen auch wenig günstig. So lange die Bühnendarstellungen sich an den Höfen der Fürsten hielten, galt es namentlich durch äussere Ausstattung Pracht und Glanz zu verbreiten, und dazu eignen sich die mythologischen Stoffe viel besser, als jene alten Volksstücke. Die gleichen Gesichtspuncte leiteten aber auch noch lange Zeit die Privatunternehmungen; auch die grosse Menge liess sich am liebsten im Theater durch äusseres Schaugepränge unterhalten, und erst im nächsten Jahrhundert entwickelten sich in den Intermezzi die Anfänge der komischen Oper zu grösserer Bedeutung. Derselbe Umstand, der die Entfaltung der komischen Oper aufzuhalten im Stande war, wurde gar bald auch einflussreich auf die Weiterentwickelung der ernsten Oper.

Jene mythologischen Stoffe machten für ihre Darstellung immer erhöhtere Anforderungen an die Kunstfertigkeit des Maschinisten, Malers und Decorateurs, und die begleitende Musik, wie das Gedicht wurden gar bald so nebensächlich behandelt, dass wir häufig wol den Maschinisten und Decorateur, nicht aber auch den Dichter und Componisten verzeichnet finden. Die Musik namentlich fügte sich gern und willig, um nicht von jenen äussern Hebeln der dramatischen Darstellung ganz verdunkelt zu werden, jenem allgemeinen Zuge zu decorieren und dadurch zu glänzen. Die klangvolle italienische Sprache unterstützte ein solches Bestreben ungemein, daher haben wir eigentlich nur noch einige Namen zu verzeichnen, die in Italien das musikalische Drama als solches weiter führten. Hier wird sich uns schon die Ueberzeugung aufdrängen, dass nur wenigen, und zwar nur den bedeutendsten

1. Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano, T. I, p. 203.

Meistern es gelungen ist, die gefährlichen Klippen der öffentlichen Schaustellung, an denen die ganze italienische Oper zu Grunde gieng, zu umgehen und Opernmusik zu schreiben, welche höchste dramatische Wahrheit in vollendetster Kunstform erreichte. In Italien wurde eigentlich ein solches Streben erfolgreich nur noch in den ausserhalb der Bühne gelegenen Formen, dem Kirchenconcert und der Cantate, angestrebt. Die Musik der Oper verfiel nur zu bald jenen andern Mächten der theatralischen Darstellung. Eine Erweiterung und Vertiefung des musikalischen Ausdrucks erfolgte eigentlich in Italien nur noch in jenen dramatischen Formen, die nicht direct für die Bühne berechnet sind, und die Musik zur Oper nimmt nur das davon auf, was sinnlich wirksam sich erwies wie Decoration, Maschinerie und Kostüm: die klangvolle Cantilene neben dem bunt colorierten Gesang und die in üppiger Farbenpracht schimmernde Instrumentation. Nur eine Zeit lang wird auch das Recitativ noch gepflegt und verliert sich dann in der trockensten Notation bestimmter Accente.

Der nächste Förderer dramatischer Musik,

Giocomo Carissimi, um's Jahr 1649 Capellmeister an der Kirche St. Apollinare zu Rom, schrieb, so viel man weiss, keine Oper, aber er trug doch in dem angegebenen Sinne viel zur Ausbildung dieser Form bei, indem er dramatische Recitative und dramatische Melodie an der sogenannten Kammercantate übte und ihre Bedeutung erhöhte.

Die Cantate ist das erste Product des Einflusses, den die Ausbildung des dramatischen Styls auf die alten Formen übte. Wir fanden schon früher das ganze vorige Jahrhundert hindurch die Meister thätig darauf bedacht, ihre Texte je nach dem veränderten speciellen Inhalt in einzelne Partien zu zerlegen, um sie so zu erschöpfendem Ausdruck zu bringen. Geschah dies bisher immer in Chorweise, so begann man jetzt, nach dem Vorgange der Dramatiker, Einzelnes zu personificieren und in Soli ein- und mehrstimmiger Sätze darzustellen. Diese Meister aber giengen von den gefesteten, bereits schon künstlerisch herausgebildeten Formen des Madrigals, Motetts und der canonischen Formen aus, welche jene Dramatiker, vorwiegend Dilettanti, principiell negierten; sie mussten daher in diesen dramatischen Versuchen zu künstlerischen Formen viel früher gelangen, als jene. Carissimi war ein Contrapunctist der alten Schule, seine Motetten

wurzeln formell noch tief in der alten Anschauung; er trägt ihre Technik auf die neue Richtung über, und dadurch erst gewinnt diese einen bestimmten Plan, ein feststehendes Ziel.

Die Recitative der Vorgänger, selbst die des bedeutendsten unter ihnen, Monteverde, sind zu einseitig auf das einzelne Wort und seinen Ausdruck gerichtet; sie entbehren des einheitlichen Zuges, der ihnen bei aller Freiheit doch erst die Bedeutung einer dramatischen Macht giebt. Carissimi weiss diesen einheitlichen Zug durch eine, in sich mehr gefestigte harmonische Grundlage herzustellen, und das ist die grössere Bedeutung und Gewalt seiner Recitative, dass diese bei aller Treue des Wortausdrucks eine grössere Gewalt der Wirkung im Ganzen erzielen. Noch erfolgreicher wird dies Streben für die Ausbildung der lyrischen Partien. Das Recitativ ist keine in sich fertige Form; es bezeichnet nur den Weg, auf welchem das Subject zu lyrischen Stimmungen, das Drama zu Situationen und die Tonkunst folgerichtig zu festen Formen gelangt. Das Recitativ muss daher nothwendig zu bestimmten, in sich gefestigten Formen führen, wo die Stimmung sich innerlich concentriert. Wie aus dem Wechsel widerstreitender Empfindungen oder auch direct herbeigeführt durch Reflexion oder die Macht der Ereignisse die Innerlichkeit, das ganze Wesen des Geistes, ein specifisches Gepräge gewinnt, so erreicht das Recitativ, in welchem jene Voraussetzungen erledigt werden, auch nur seinen natürlichen Abschluss in einer bestimmten Form. Jene frühern Dramatiker suchten oder fanden sie nur in ihren Anfängen — in der Cantilene; — erst Carissimi stellte sie als Arie oder Duett in ihren Grundzügen fest, indem er ihr die Form des Liedes zu Grunde legt, doch schon nach den grösseren Dimensionen des Inhalts erweitert. Den mehrstimmigen Solosätzen weiss er namentlich dadurch nicht nur grössere künstlerische Bedeutung, sondern auch erhöhte dramatische Wirksamkeit zu geben, dass er die canonischen Formen der alten Praxis einzuführen sucht. Das Duett der Notenbeilage Nr. 24, von Hawkins, in seiner Musikgeschichte mitgetheilt, ist ein selbstredendes Zeugniss.

Das andere Duett[1] seines Schülers Marc Antonio Cesti giebt schon Gelegenheit zu beobachten, wie die für die Bühne thätigen Dramatiker die so gewonnenen dramatischen Darstellungsmittel

1. Notenbeilage, Nr. 25.



für die mehr äussern Zwecke der theatralischen Darstellung zu benutzen verstanden. Carissimi ist überall nur bestrebt, dramatisch wahr zu declamieren, den Gefühlsinhalt in möglichst harmonischem Reichthum darzustellen und das Ganze formell abzurunden. Cesti dagegen will auch wirken und ergötzen; er greift deshalb nur nach den klangvollern, sinnlich reizenderen melodischen, harmonischen und rhythmischen Mitteln musikalischer Darstellung.

Die Herrschaft, welche die Sänger in dieser Weise über Dichter und Tonkünstler gewannen, führte die Oper auf dieser Bahn mit reissender Schnelligkeit vorwärts. In den ersten Zeiten der beginnenden musikalisch dramatischen Vorstellungen wurden die Sopranpartien meist von Knaben ausgeführt, bis sie auch hier von den Castraten verdrängt wurden. Aus einem Schreiben des berühmten Reisenden Pietro della Valle[1] geht hervor, dass diese schon im Jahre 1640 allgemein über Italien sich verbreitet hatten. Dass daneben auch Damen Erlaubniss erhielten, öffentlich aufzutreten, bestätigt gleichfalls Arteaga, und er nennt als ihrer Zeit hochberühmte Sängerinnen die Muranesi und Martinelli, die zu Mantua — Giulia und Vittoria Lulle, die Tochter des Giulio Caccini, die vom florentinischen Hofe besoldet in Florenz, und die Sofonisba, Camilluccia, Moretti, Laodamia del Muti, Valeri, Campana, Adriana u. A., die an verschiedenen Theatern Italiens mit unglaublichem Beifall sangen. Sänger und Sängerinnen hiessen zum Unterschiede von den gewöhnlichen Comödianten Virtuos und Virtuosin, und es ist dies bezeichnend für die ganze Richtung. Jetzt galt es nicht mehr, dramatisch darzustellen, sondern durch Kunstfertigkeit, durch die gesteigertste Gesangtechnik zu ergötzen und Bewunderung zu erregen.

Von wirklich förderndem Einfluss waren jene Arbeiten der Contrapunctisten auf die Weiterentwickelung des Oratoriums. Wenn man auch hier noch meist auf äussere Schaustellung rechnete, so erfolgte diese doch unter all den Beschränkungen, welche die ganze ethische Grundlage, der Stoff und zugleich meist auch der Ort der Darstellung nothwendig machten. Die Musik erlangte

1. Della musica dell'eta nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore de guella dell'età passata. Al Sig. Lelio Guidiccioni. Discorso di Pietro della Valle — im 2. Bande der gesammelten Werke von Doni.



den weitesten Spielraum und sie war geradezu genöthigt, sich mehr zu vertiefen. Darnach aber war das Bestreben aller derer gerichtet, welche die neue Weise des einstimmigen und des dramatischen Gesanges auf die alte Musikpraxis überzutragen bemüht waren. Die *Arie divote*, zwanzig geistliche Gesänge für ein und zwei Stimmen, welche Ottavio Durante, ein Römer von Geburt, 1608 in Rom bei Simon Verovio herausgab, und welche die Singmanieren enthaltende Anweisung schon als durch das Vorbild Caccini veranlasst erscheinen lassen — wie die *Motetti passeggiati ad una voce* von Hieronymus Kapsberger, einem Deutschen, welche Francesco de 'Nobili zu Rom 1612 herausgab, und die ähnlichen Werke des Claudio Sarracini, Gio. Battista da Gagliano, eines Componisten am florentinischen Hofe — Filippo Vitali, sind gleichfalls Vorarbeiten für das religiöse musikalische Drama. Claudio Sarracini, ein edler Sieneser, hat in seinen 1620 zu Venedig bei Alessandro Vincenti erschienenen *Seconde e terze musiche*, Gesängen zur Zitter und zum Clavier, ausser einem, im recitativischen Styl gesetzten *Stabat mater*, auch ein Werkchen von grösserm Umfange mitgetheilt: *Cristo smarrito* — die Klage der Maria über den vermissten Knaben Jesu und ihre Freude über sein Wiederfinden im Tempel, welcher dann Joseph und der Jesusknabe in einem dreistimmigen Schlussgesange sich zugesellen. Die *Varie musiche* des Gio. Battista da Gagliano[1] enthalten in italienischer Uebersetzung die *Improperia* in einer Reihe einzelner Gesänge, Duetten und eines dazwischen wiederholten Chores, eine Art Passionsoratorium. Auch eine Weihnachtscantilene enthält dies Werk: die Gesänge der Hirten, Duette, Arie, Chor mit Ritornellen durchflochten. Ausgeführter ist dies noch bei Philipp Vitali[2]. Aehnliche Sammlungen gaben ferner noch heraus (1647, 1649, 1650 zu Rom und Venedig), der Canonicus Florido und Antonio Poggioli, zu welchen zwanzig Meister, darunter Ant. Maria Abbatini, Orazio Benevoli, Silvestro Durante, Franz. Foggia, Giacomo Carissimi Beiträge geliefert haben.[3]

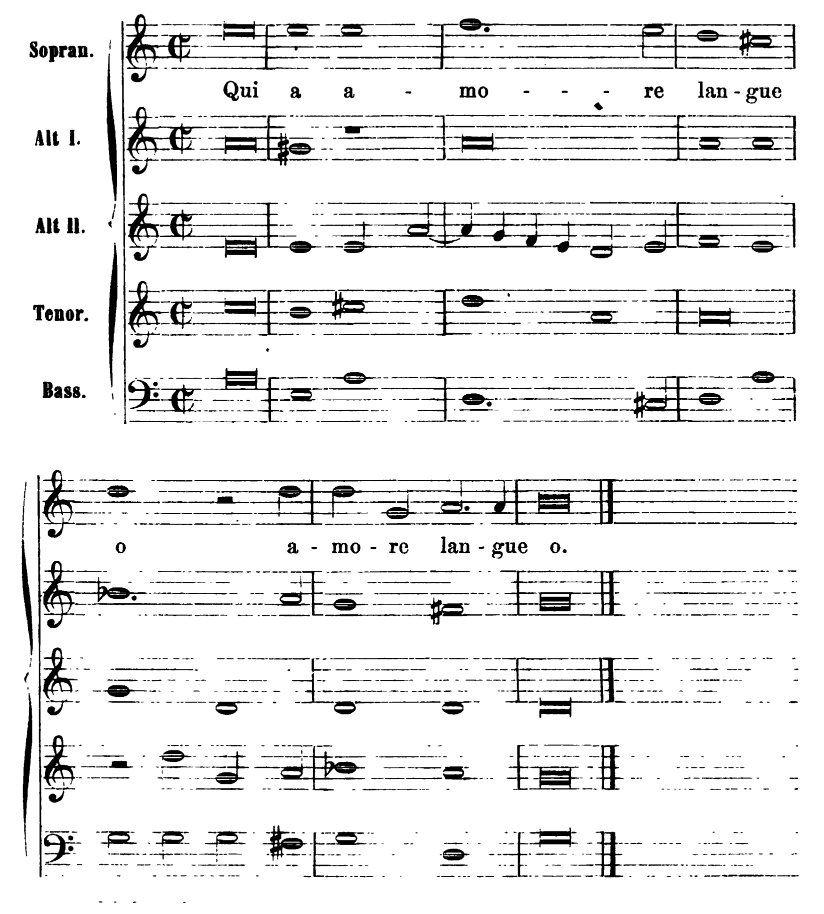
Von zwei geistlichen musikalischen Dramen Carissimi's: „Das Urtheil Salomo's" und „*Jephtha*", geben uns Kircher und

1. Lib. I, Venezia, 1623.
2. Varie musiche, lib. V, Venezia, 1625.
3. Vergl. Winterfeld, „Johann Gabrieli", Th. II, pag. 156.

Mattheson Kunde, und namentlich Kircher rühmt[1] den Ausdruck des Schreckens in der Verzweiflung des Vaters, der seinem Gelübde gemäss seine Tochter opfern muss, und er bewundert die Macht lebendig ergreifender Gegenwart, mit der alles dieses dem Hörer entgegengebracht würde.

Ueberhaupt ist es höchst interessant zu beobachten dass Kircher seine Beispiele für die Darstellung des Affects meist schon aus dieser Zeit nehmen konnte.

„*Octo potissimum affectus sunt*, heisst es bei ihm[2], *quos musica exprimere potest*", und dann führt er für den *Affectus amoris* den Anfang einer Motette von Palestrina an:



1. Musurgia, Tom I, pag. 603.
2. Musurgia, Tom I, pag. 598.

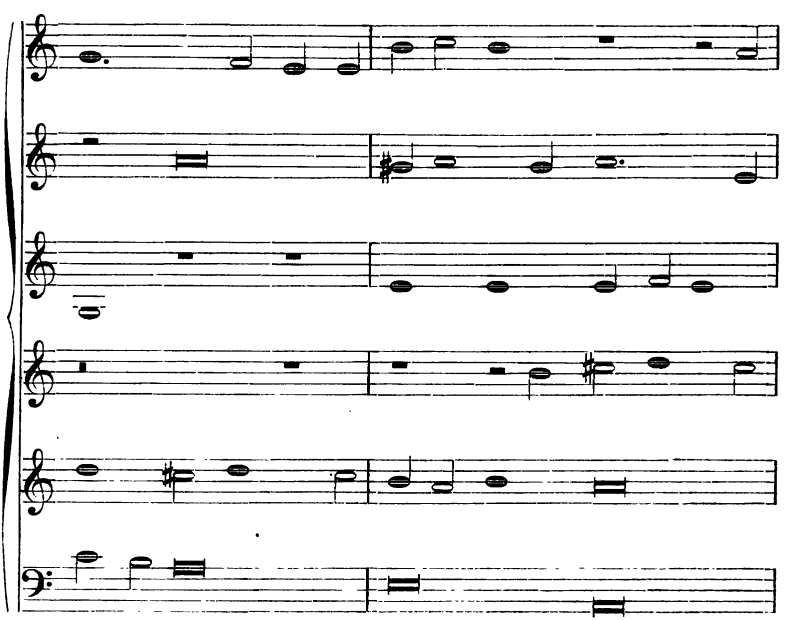
für den *Affectus amorosi* ein Beispiel vom Fürsten von Venosa aus dem Madrigal *Baci soavi e cari:*

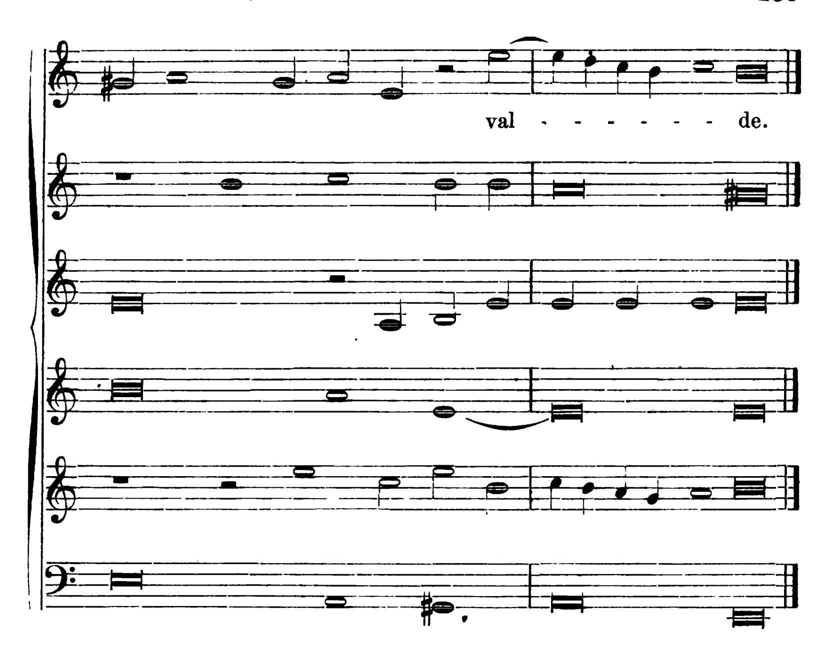


für den *Affectus dolorosi* ein Beispiel von Joannis Troiani (*Symphonetæ peritissimi*, wie ihn Kircher nennt, *et olim Basilica S. Mariæ Maioris Musicæ Præfecti præstantissimi*) aus der Motette: *Plange quasi Virgo:*

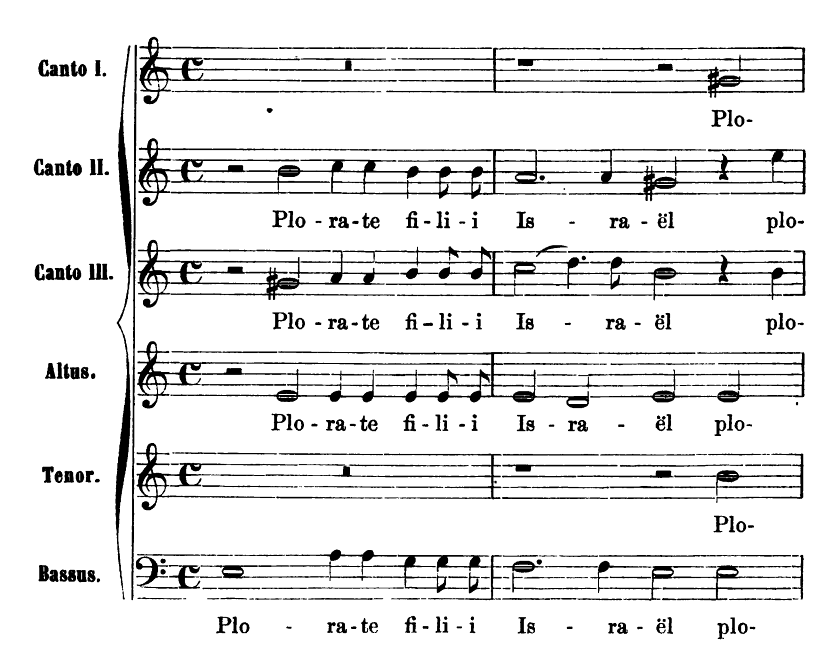


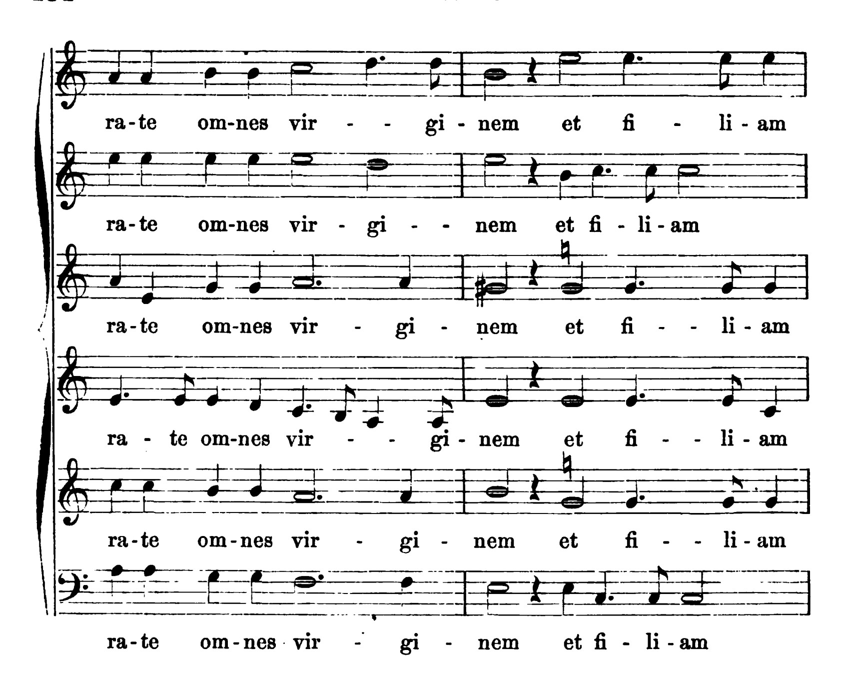

Et a - ma - ra val - - de
de

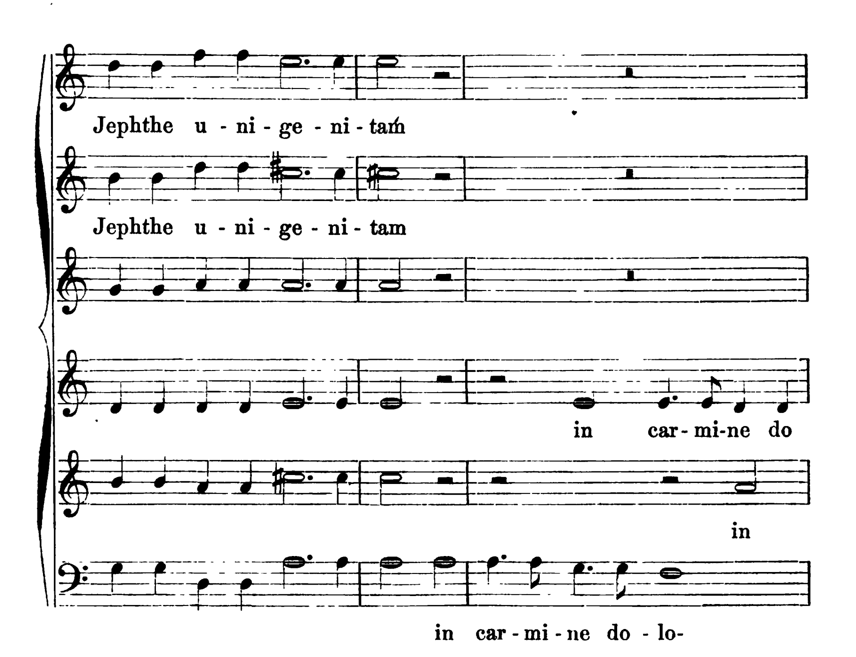




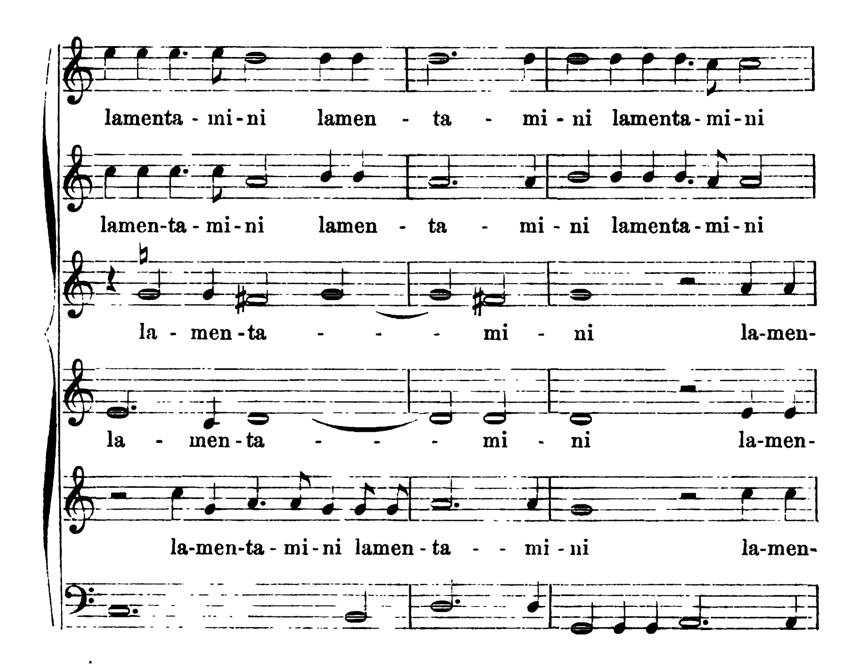
ferner einen Chor aus Carissimi's *Jephtha*, den wir hier gleichfalls einrücken:

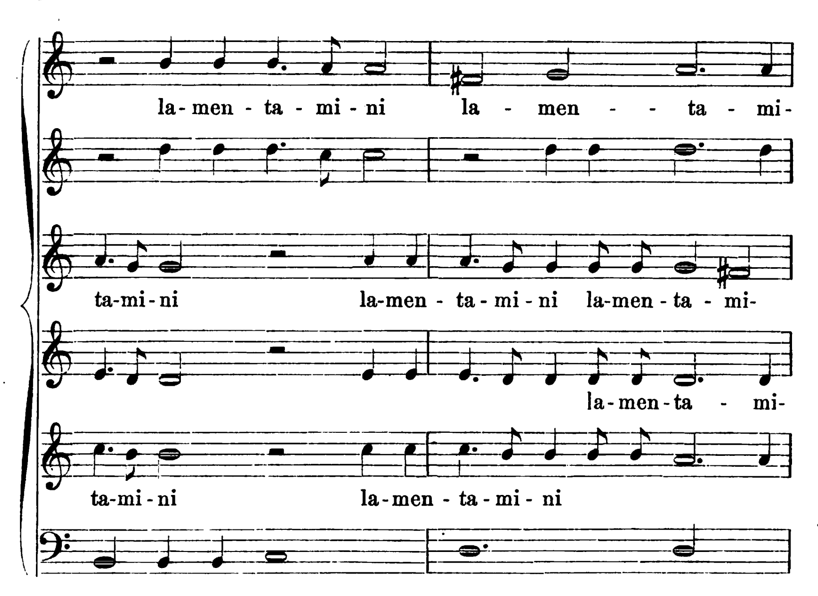


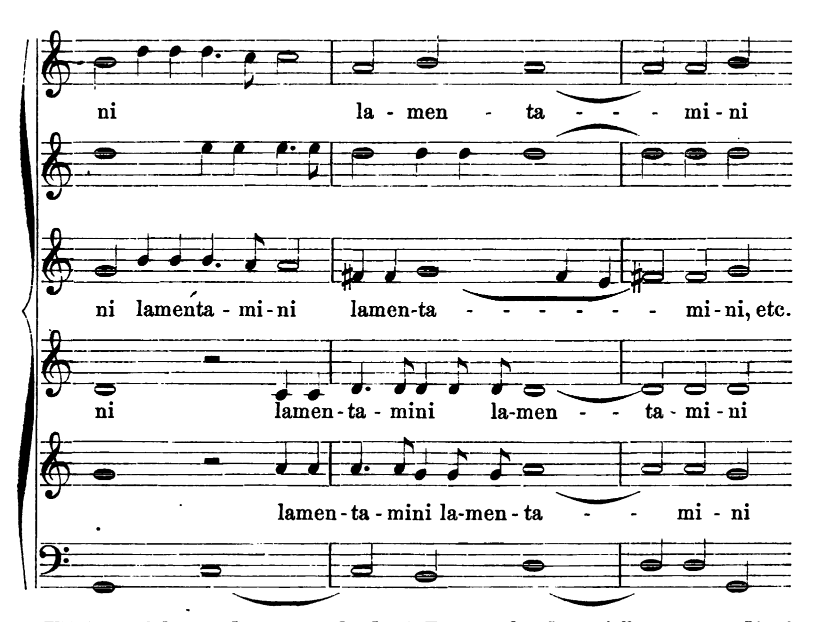

ra-te om-nes vir - - gi - nem et fi - li - am
ra-te om-nes vir - gi - - nem et fi - li - am
ra-te om-nes vir - gi - nem et fi - - li - am
ra - te om-nes vir - - gi - nem et fi - - li - am
ra-te om-nes vir - gi - nem et fi - - li - am
ra-te om-nes vir - gi - nem et fi - li - am


Jephthe u - ni - ge - ni - tam
Jephthe u - ni - ge - ni - tam
in car- mi-ne do
in
in car - mi - ne do - lo-


in car-mi-ne do - lo - - - - - - ris do-lo - ris
in car-mi-ne do-lo - ris
in carmi-ne do-lo - - ris do - lo - ris
lo - - ris do - - lo - - - - - - ris
carmi-ne do-lo - - ris do - lo - - - - - - ris
ris do - lo - - - - - - - - - ris


lamenta - mi-ni lamen - ta - mi - ni lamenta - mi-ni
lamen-ta - mi-ni lamen - ta - mi - ni lamenta - mi-ni
la - men-ta - - - mi - ni la-men-
la - men-ta - - - mi - ni la-men-
la-men-ta - mi-ni lamen - ta - - mi - ni la-men-





Weiter folgen dann noch drei Beispiele des *Affectus gaudiosi* von Fürst von Venosa, Abbatini und Angeli Capponii, und für den *Affectus plangentium* drei Beispiele von Troiano, Abbatini und dem fürsten von Venosa.

Wir erkennen leicht in allen diesen Bestrebungen den Einfluss auch der früher in Betracht gezogenen venezianischen Schule. Unseres Wissens hat ihr genialster Vertreter, Joh. Gabrieli, eine directe Beziehung zum Oratorium und zur dramatischen Musik überhaupt nicht gehabt. Nicht dem Einzelgesang, wie viele der bisher genannten Meister, sondern dem Chorgesang wandte er seine ganze schöpferische Kraft zu, und indem er hier zugleich nach derselben, wir müssen sagen dramatischen Wahrheit des Ausdrucks ringt, bereitet er jenen grossen Oratorienstyl vor, der nur in einigen Italienern, in Scarlatti, Leo, Jomelli und einigen Andern zu einer gewissen Reïfe gelangen sollte, und den erst die deutschen Meister zur höchsten Vollendung führten.

Das Oratorium entbehrt der äussern Hebel der theatralischen Darstellung. Die Handlung ist nur geistig bewegt, sie entwickelt sich nur nach ihrem innern Verlauf, in psychologischen Prozessen, und hieran nimmt die Musik entschiedener und unmittelbarer Antheil, als jede andere Kunst. In einzelnen, innerlich zusammenhängenden Bildern, die in ihrer breiten Darlegung uns Zeit gewähren, uns in sie zu vertiefen, stellt sich uns das ganze grosse Ereigniss, das dem Oratorium gewöhnlich zu Grunde liegt, dar.

Die ersten Meister des neuen dramatischen Styls versuchten dies zunächst in Monologen und Wechselreden, sie vernachlässigten den Chor entschieden und erreichten dort allerdings schon eine Leidenschaftlichkeit und Gewalt des Ausdrucks, die allgemeine Bewunderung erregte. Für die Oper war diese Richtung entscheidend und fördernd, allein das Oratorium verlangt eine weite Betheiligung des Chors, und wie er, als eine mannichfach und gewaltig angeregte und bewegte, einheitlich wirkende und doch individuell belebte Masse zu fassen ist, das hat Gabrieli erst gezeigt in jenen drei, aus den Antiphonen und Responsorien der alten Kirche zusammengesetzten Gesängen, in denen er uns „das Gericht, das Schrecken der Sünder und die Inbrunst des Gebets in drei lebendigen, bewegten Bildern darstellt.“

Früher als die italienischen Meister verfolgten die Deutschen diese Richtung mit Erfolg.

In Deutschland waren, wie wir bereits in der Einleitung sahen, jene Mysterien und lateinische wie deutsche Schulcomödien wol noch beliebter als in Italien. Es ist bekannt genug, dass der Markgraf Friedrich der Gebissene durch ein 1322 am Tage

der Ablassfeier im Thiergarten bei Eisenach aufgeführtes geistliches Schauspiel, welches das strenge Gericht Gottes über die thörichten Jungfrauen darstellte, so ergriffen wurde, dass ihn ein Schlagfluss traf, von dem er nicht wieder genass, der vielmehr am 16. November 1324 seinem Leben ein Ende machte. Eine andere derartige Vorstellung ist gleichfalls durch ein grosses Unglück historisch geworden. Als 1412 auf dem Markte zu Bautzen ein Mysterium von der heiligen Dorothea aufgeführt wurde, stürzte das Dach eines Hauses ein, und 33 Menschen, die auf demselben Platz gefunden hatten, verloren dabei ihr Leben.

Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hatten diese Spiele eine solche Ausdehnung gewonnen, dass sie oft auf mehrere Tage eingetheilt werden mussten. Auch die Anzahl der Personen wuchs; 1498 würde in Frankfurt ein solches von 265 Personen aufgeführt.

Mit der Reformation in Deutschland erweiterte sich nur der Kreis der Stoffe — die Lust an solchen Spielen wuchs immer mehr, und neben jenen geistlichen Schauspielen und Schulcomödien giengen namentlich aus dem Volke selbst jene dramatischen Schwänke hervor, die mehr Zustände des wirklichen Lebens schilderten, und welche später durch Hans Rosenblüt, Hans Folz und vorzüglich an Hans Sachs und Jacob Ayrer weitere Pflege fanden.

Dass auch die deutschen Höfe an solchen Spielen Gefallen fanden, wird mehrfach bestätigt. Jene holländischen und brabantischen Schauspielerbanden, wie die englischen Comödianten, fanden nicht nur bei dem Volke mit ihren Schauspielen und ihren Tänzer-, Springer-, Fechter- und Equilibristenkünsten, sondern auch an den Höfen eine gute Aufnahme, und schon mit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts wurden einzelne derselben an deutschen Höfen fest engagiert.

Der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel hatte bereits seit 1600 englische Comödianten in seinem Dienste, und 1605 baute er ein Theater in Form eines Circus, das er seinem Sohne zu Ehren *Ottonium* nannte; — auch Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, selbst Dichter einiger Comödien, hatte 1605 schon eine eigene stehende Truppe.

Die Thätigkeit der schlesischen Dichterschule und die Dichterorden brachten auch hier eine bedeutsame Wendung herbei, indem

jetzt versucht wurde, nach klassischen Mustern der ganzen Richtung einen bestimmten Weg und ein bestimmtes Ziel vorzuzeichnen.

Martin Opitz von Boberfeld rief durch seine Bestrebungen die Nachbildung der antiken Tragödie und das höfische Fest- und Singspiel hervor.

Dass in den deutschen Schwänken namentlich das deutsche Lied eine nicht unwichtige Rolle spielte, ist vorauszusetzen; schon bei Jacob Ayrer finden wir „Singspiele", und dass auch die mehr künstlerischen Bestrebungen, zu denen wir uns jetzt wenden, sich wesentlich am Liede halten, darin möchten wir den Hauptgrund sehen, dass überhaupt die deutsche Oper zu ihrer grossen Bedeutung gelangte.

Eines der ältesten deutschen Singspiele, „dergleichen (was die Musik betriffet, ohne welche es ein todtes Werk ist) in Teutschland noch nicht in Druck kommen", ist unstreitig:

„Das geistlich Waldgedicht (oder Freudenspiel, genannt Seelewig. Gesangsweis auf Italiänische Art gesetzet durch Johann Gottlieb Staden). In dem vierten Theil der: Gesprächspiele, so bey Teutschliebenden Gesellschaften an- und auszuführen. Gefertigt durch meine Mitgenossen der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft. Nürnberg, gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644."

Die Stimmen der Personen sind (nach der Angabe auf der ersten Seite):

3 Discant oder Oberstimme.	Seelewig Sinnigunda Hertzigild	Nymfen und Schäferinnen.
2 Alt oder hohe Stimme. . .	Gwissulda	Eine Matrone.
	Künsteling	Schäfer.
2 Tenor oder Mittelstimme .	Ehrelob Reichimuth	Schäfer.
1 Bass oder Grundstimme. .	Trügewaldt	Der Satyrus oder Waldgeist.
Instrumente	3 Geigen. 3 Flöten. 3 Schalmeien. 1 grobes Horn.	

„Den Grund dieser Musik führet eine Theorba durch und durch."

Nachstehende: „An- oder Gleichstimmung (*Symphonia*) mit Geigen hinter dem Fürhang" — eröffnet das Ganze:



Dann tritt ein Discant oder Tenor auf, der „als Music- oder Singkunst die Vorrede führet", in einem siebenstrophigen Liede, dessen Melodie aus der Instrumentaleinleitung hervorgegangen zu sein scheint. In der ersten Strophe heisst es:

> Mein hoher Adel Stand lässt mich nicht gar verligen.
> Ich muss, ich muss herfür und weisen, was ich kann.
> Mag ich dem frevel Witz dess Pöbels nicht genügen:
> So wird mein Ehre doch gelangen Himmel an.

und in der letzten Strophe heisst es:

> Hört nun, so euch beliebt, wie schön mit mir vermählet,
> In freie Reimenkunst, die so verliebt in mich,
> Daz sie mein Selbst-Wort heisst, von meinem Geist beseelet,
> Mein Spiel, mein Hertz, mein Schatz, ja mein selbst ander Ich.

Von Pag. 31 an giebt der vierte Theil jener Gesprächspiele eine ausführliche Darstellung des Inhalts.

Degenwert von Ruhmeck (eine der Personen, welche zu Vbung der Gesprächspiele als Vnterredner vorgestellet worden), sagt unter anderm: „Mich bedünket, dass die aus dem Welschen gedolmetschten Schäfergedichte ihr Anmuthigkeit gantz verlihren

und wie zarte Pflantzen, so vom feisten in ein dürres Erdreich gesetzet werden, nicht recht anschlagen, wie der verteutschte Aminta, der getreue Schäfer, und andere dessen Beyspiele waissen können, und scheinet, dass die poetische Sachen nicht sollen in ungebundner Rede übertragen werden, massen ein grosser Vnterscheide zwischen dieser und jener Zierarten und Behandlungen."

Vespasian von Lustgau (ein alter Hofmann) meint dazu: „Weil wir Teutsche nicht so zärtlich, wie jene, ist unsere Sprache geschickter, tapfere Helden-Thaten herauszustreichen, als weithergesuchte Liebesschwenke auszukünstelen."

Reymund Discretie („ein gereist und belesener Student") erklärt dem gegenüber: „Ich will mich doch erkühnen, darzuthun, wie auch solche Schäfereyen unserer Zunge nicht unmöglich fallen, welche daher Waldgedichte genannt werden, weil sie als in Wälderen verhandelt dargestellet und deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert und ausgezieret werden muss. Etliche nennen diese Art Strafspiele (*Satyrica*), wann nehmlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführet, Spielweis allerley Laster bestrafen. Weil aber diese meine Arbeit nicht von thörichten Liebesfanzen handelt, als habe ich es überschrieben:

„Ein Geistliches Waldgedicht",

Und vermeine darinnen vorzustellen, wie der böse Feind den frommen Seelen auf allerley Wege nachtrachtet und wie selbe hinwiderrumb von dem Gewissen und dem Verstand durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten werden. Dem entsprechend ist der Name „Seelewig" gewählt, „verstehend die ewige Seele". „Hertzigild" soll den Verstand vorstellen, „Sinnigunda" die Sinnlichkeit, und alle drei Nymfen haben zu ihrer Zuchtmeisterin das Gewissen, benamst „Gwissulda." Der Kunstkützel fürwitziger Wissenschaft ist eingeführt unter der Person eines Hirten, tragend den Namen: „Künsteling." Der andere Hirt heisst: „Reichimuth." Das Gut macht Muth, sagt man, der wird vielleicht den Reichthum mit grossem Muth rühmen. Der dritte Hirt oder Schäfer, ist genennet „Ehrelob", weil die Ehre und Würde niemals der Lobsprecher ermangelten. Diese drey Hirten sind angestellet von dem Satyro oder Waldgeist, genannt „Trügewalt", die Seelewig

betrüglicher Weise zu Fall zu bringen. Folget dann zu Ende einer jeden Handlung

ein Chor { der Hirten,
der Nymfen,
der Engel.

Diese Personen alle singen, und lässt sich hinter dem Fürhang darzu hören ein Seitenspiel (die Stimme so viel lieblicher zu machen) allermassen bey den Italienern dergleich nicht ungewohnet ist.“

Das Singspiel, oder wie es Degewert lieber nennen möchte, Spielsang, besteht aus drei Handlungen (jetzt Act genannt); jede Handlung aus mehreren Aufzügen, und jeder einzelne findet in der angegebenen Weise seine specielle Erklärung. Im ersten Aufzuge der ersten Handlung erscheint Künsteling, er besieht sein Bild im Flusse und singt dazu. Zu ihm gesellt sich dann im zweiten Aufzuge Trügewalt und fordert ihn auf, ihm behülflich zu sein, Seelewig zu berücken, und Künsteling sagt es ihm auch zu. Im dritten Aufzuge erscheinen dann Ehrelob und Reichimuth; die heranbrechende Nacht erinnert sie an das Versprechen, das auch sie dem Trügewalt gegeben, allein

„Die braunlicht Abendzeit weisst, dass es heut zu spat,

spricht Reichimuth,

Es wird der nächste Tag uns bringen Rath und That.“

Im vierten Aufzug gehen Seelewig und Sinnigunda Abends an dem Ufer des Meeres spazieren, und Sinnigunda wagt den ersten Angriff auf Seelewig. Im fünften Aufzuge treten dann Hertzigild und Gwissulda dazu, Seelewig zu warnen, und namentlich Gwissulda müht sich, Sinnigunden gegenüber Seelewig zur Heimkehr vom gefährlichen Meeresstrande zu bewegen, doch wie es scheint, ohne Erfolg. Im sechsten Aufzuge finden wir Trügewalt allein, sich herzlich nach Seelewig sehnend, und mit einem Chor der Hirten schliesst diese Handlung. Der erste Aufzug der zweiten Handlung bringt wiederum Sinnigunda und Seelewig, die Natur am frühen Morgen preisend; ihnen gesellen sich dann die drei Hirten zu im nächsten Aufzuge, und beide sind daher “das Morgenlob“ überschrieben. Der dritte, vierte und fünfte Aufzug heisst “Seelengefahr“. Sinnigunda, Künsteling, Ehrelob und Reichimuth versuchen Seelewig durch Geschenke zu bethören. Da

erscheinen im vierten Aufzuge Gwissulda und Hertzigild und geloben sich, sie zu retten. Im fünften Aufzuge versucht wieder Sinnigunda ihre Verführungskunst, bis mit dem sechsten Aufzuge die Vermahnung Gwissulda's und der Hertzigild beginnt. Seelewig erwidert: „Es fallet schwer zu lassen, was man von langer Zeit geliebet ohne Maassen“ und entläuft. Sie will unter den Bäumen schlafen, wird aber bald von einem Wetter erschreckt, und dann erwacht die Reue in ihr. Ein Chor der Nymphen beschliesst diese zweite Handlung.

Im ersten Aufzuge der dritten Handlung erscheinen wieder Trügewalt und die drei Hirten, um einen Plan gegen Seelewig zu berathen. Diese singt im zweiten Aufzuge ein sehr schwärmerisch trauriges Lied; bis im nächsten Aufzuge dann wieder Sinnigunda ihren Einfluss geltend macht. Da erscheint im vierten Aufzuge Trügewalt als Echo und im fünften wiederum die Hirten, um auf's neue einen Versuch zu machen, sie zu bethören. Sie fordern sie zum Spiel auf, das sie „blinde Liebe“ nennen. Sie lässt sich die Augen verbinden (daher sind diese Aufzüge „die kurze Reue“ überschrieben), und als sie nun einen der Hirten zu haschen beginnt, tritt Trügewalt herzu, um sich von ihr fangen zu lassen; aber in demselben Augenblick stürzen auch Hertzigild und Gwissulda herbei, reissen Seelewig die Binde vom Gesicht und verjagen Trügewalt und die Hirten. Gwissulda und Hertzigild halten der Seelewig noch eine Strafpredigt; diese fällt auf ihr Knie zu einem inbrünstigen Gebet, und ein Chor der Engel beschliesst dann das Ganze.

Wir geben unter den Notenbeispielen die bemerkenswerthesten Sätze, weil sie entschieden bedeutungsvoll für die Weiterentwickelung der Oper in Deutschland wurden, und weil uns zugleich hier schon die veränderte Richtung, welche die Fortbildung des musikalischen Drama's in Deutschland nimmt, entgegentritt.[1]

Das Bestreben der Italiener ist von vorne herein vorwiegend auf möglichst treue Darstellung der einzelnen Züge des Gedichts gerichtet, und diese versuchen sie einerseits durch eine möglichst entschiedene Declamation, andererseits durch eine abweichende und besonders sorgfältige instrumentale oder harmonische Behandlung derselben zu erreichen. Caccini, Peri und selbst noch

1. Notenbeilage, Nr. 26, 27, 28, 29 und 30.



Carissimi suchten und fanden den dramatischen Ausdruck vorherrschend in der, durch eine Reihe characteristischer Intervallenschritte ausgezeichneten Declamation; Monteverde und die Madrigalisten dagegen in einem besonders fein zusammengesetzten harmonischen Klangcolorit. Wir werden in der Folge sehen, wie diese Richtung ausschliesslich in der italienischen Oper die herrschende blieb; wie sie sich nur allmälich immer mehr und mehr vergröberte.

Dass die deutsche Oper früh eine andere, vielmehr künstlerische Richtung einschlug, bezeugen die mitgetheilten Proben aus Stade's geistlichem Waldgedicht. Zu musikalischer Declamation im Sinne jener Italiener bot dasselbe allerdings wenig Veranlassung; dagegen wäre einer instrumentalen Decoration im Sinne Monteverde's ein weites Feld geboten gewesen. Stade lässt sich alle die characteristischen Momente, welche instrumental zu malen gewesen wären, entgehen, aber er versucht bereits, was wir bei den Italienern vermissen, die einzelnen Personen nach ihrem abweichenden Character musikalisch darzustellen. Schon die Wahl der Stimmgattung für die einzelnen Personen ist bezeichnend und erfolgt durchaus in diesem Sinne. Wir werden später sehen, wie sich bei den Italienern gar bald hierin eine so freie Praxis entwickelt, dass sie Männerrollen Frauenstimmen übertrugen. Die Wahl der Stimmen Stade's ist eine durchaus dem Character der einzelnen Personen entsprechende, und auch weiterhin begegnen wir überall dem Bestreben, diesen festzuhalten. Am meisten tritt dies bei Seelewig und Sinnigunda hervor, und zwar namentlich in dem Wechselgesange (Handlung I, Aufzug IV).[1] Hier ist schon die Gegenüberstellung von Moll und Dur höchst characteristisch. Die sentimentale Seelewig singt in E-Moll und die sinnlich erregte, verführerische Sinnigunda antwortet in E-Dur, und diese Tonart wird ganz bestimmt klangvoll nach dem modernen Tonsystem ausgeprägt, während jenes E-Moll Anklänge und Wendungen nach der phrygischen Tonart der Alten enthält. Schwieriger war schon die Characteristik der Gwissulda und Hertzigild; doch auch sie ist ihm nicht misslungen. Stade weiss die verschiedenen Klangregister des Sopran und Alt wirksam zu verwenden, und indem er die Partie der Hertzigild reicher

1. Notenbeilage, Nr. 28.

melodisch und die der Gwissulda mehr declamatorisch ausstattet, gewinnt jene den Character liebender Fürsorge und diese den matronenhafter Zurechtweisung.

Auch bei den Männerrollen macht sich das ganz gleiche Bestreben geltend. Ehrelob und Reichimuth treten weniger hervor, während auch musikalisch der Character des verschmitzten, ränkevollen Künsteling, gegenüber dem grobsinnlichen, roh materiell empfindenden und täppisch zufahrenden Trügewalt, ziemlich treffend festgehalten ist. Die deutsche Schule ringt unablässig nach formeller Festigung, und so nur wird eine persönliche Characteristik möglich. Diese wird nicht dadurch erreicht, dass die einzelnen Züge der Personen drastisch herausgehoben werden, sondern erst dadurch, dass man diese Einzelzüge einheitlich zusammenfasst, und das geschieht nur in fest ausgeprägten Formen. Die deutsche Oper nun geht ganz bewusst vom Liede, das in jener Zeit schon eine ganz abgerundete Gestalt gewonnen hatte, aus, und dass dies zur Arie und zu Ensemblesätzen zu erweitern versucht wird, das sehen wir schon in den besprochenen Nummern aus Stade's Waldgedicht. Namentlich Sätze wie der[1] mitgetheilte oder der vierte Aufzug der dritten Handlung dürften schwerlich in den gleichzeitigen musikalischen Dramen der Italiener aufzufinden sein, und wie sich aus ihnen die grossen Ensemble's und Finale's, diese Hauptzierden der deutschen Oper, entwickelten, wird der Gegenstand unserer spätern Betrachtung werden müssen. Schliesslich verweisen wir noch auf jene beiden Nummern, in denen Stade nach entschieden drastisch dramatischer Wirkung ringt[2]. Dort in dem Gesange Seelewig's greift er zu einer ganz eigenthümlich widerwilligen Darstellung des geraden Zeitmaasses, um die vollständige Auflösung Seelewig's in Schmerz und Angst darzustellen, und die Arie[3] der Sinnigunda wird mit dem bunten Schmuck der Coloraturen ausgestattet, um den Flügelschlag, das Schmettern und Jubilieren der Nachtigall darzustellen.

Wir erfahren nicht, ob und wann dieses Waldgedicht öffentlich dargestellt wurde. Eine wirklich stehende deutsche Oper wurde erst in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zu Hamburg

1. Notenbeilage, Nr. 27.
2. Notenbeilage, Nr. 28 und 30.
3. Notenbeilage, Nr. 30.

gegründet. Wol haben vereinzelte Vorstellungen, namentlich seit der letzten Hälfte des Jahrhunderts, an verschiedenen deutschen Höfen stattgefunden, allein es waren dies meist italienische Opern, ein- und aufgeführt durch italienische Tonmeister, welche in jener Zeit an den deutschen Höfen thätig waren. Von einer teutschen Comödia: „Der Jud von Venedig, aus dem engellendischen", erzählt Pasqué[1], dass sie am Hofe des Administrators von Magdeburg zu Halle 1611 zu Ehren der Anwesenheit Landgraf Philipps von Butzbach aufgeführt wurde. Einer besondern Pflege hatten sich diese Spiele am sächsischen Hofe zu erfreuen, und Johann Georg I. hat wol unstreitig die Aufführung der ersten deutschen Oper veranlasst. Er wollte zur Feier der Vermählung seiner Tochter Sophie mit dem Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt, der als besonders gelehrt galt, etwas ganz Aussergewöhnliches zur Aufführung bringen, und so gab er dem Dichter Martin Opitz, damals Secretär des Burggrafen und Kammerpräsidenten Carl Hannibals zu Dohn, den Auftrag, die bereits erwähnte *Daphne* von Ottavio Rinuccini ins Deutsche zu übersetzen. Wodurch Heinrich Schütz veranlasst wurde, diese Oper dann mit einer neuen Musik zu versehen, da doch die von Jacob Peri bereits in Italien einer grossen Beliebtheit sich erfreute, ist nicht recht zu ersehen; vielleicht sagte dieselbe schon damals weder dem deutschen Fürsten, noch dem deutschen Meister ganz zu. Die „*Pastoral Tragicomœdia* von der *Daphne*" wurde den 13. April „vffn Abendt mit der Musik von Schütz von den Musicanten musicaliter agirt." Die Musik ist leider verloren gegangen, doch scheint sie dem fürstlichen Bräutigam gefallen zu haben. Er kaufte bald darauf ein *Symphonia sacra* von Schütz.[2]

Einer grösseren Beliebtheit noch, als diese Spiele, scheinen sich die Ballette an den Höfen zu erfreuen gehabt zu haben, und auch zu einem solchen lieferte Heinrich Schütz die Musik[3]. Dass sie weniger auf die Ausbildung der Oper, als vielmehr auf die der Instrumentalmusik Einfluss gewannen, werden wir im nächsten Capitel versuchen nachzuweisen.

---

1. Muse, pag. 156.
2. Moritz Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters", Dresden, 1861, pag. 98.
3. Fürstenau, a. a. O., pag. 103.



Eine bestimmtere Richtung gewannen indess alle die Bestrebungen auch in Deutschland erst mit Einführung der stehenden Bühnen.

Im Jahre 1678 verbanden sich der nachmalige Rathsherr in Hamburg, *Juris utriusque Licentiatus* Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und der Organist an der Katharinenkirche, Adam Reinike, und errichteten mit specieller Erlaubniss des geistlichen Ministerii die erste stehende Bühne in Hamburg. In einem, auf dem Gänsemarkte an der Alsterseite errichteten Theater begannen die Opervorstellungen mit einem Singspiel: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", verfasst von einem kaiserlich gekrönten Poeten Namens Richter[1]. Der Text dieses Singspiels, wie der der meisten ihm folgenden, lässt ihre Abstammung und innige Verwandtschaft mit den früheren bereits characterisierten Volksschauspielen vollständig erkennen. Selbst die dem Italienischen entlehnten, wie „Orontes, oder der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia", werden ganz in der Weise jener Possenspiele umgedichtet. Die Musik hierzu war dem gewiss ganz entsprechend, und ist dies um so mehr anzunehmen, als die grosse Mehrzahl der bis 1690 aufgeführten Opern nicht von Musikern vom Fach, sondern von Dilettanten in Musik gesetzt wurden.

Jenes erste Singspiel: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", wurde allerdings von einem Musiker, ja einem Schüler Heinrich Schütz's, Johann Theile, in Musik gesetzt. Dieser, der Sohn eines Schneiders zu Naumburg, ist dort am 29. Juli 1646 geboren und erhielt von dem dortigen Stadtcantor seine erste Bildung. Später genoss er, wie bereits erwähnt, den Unterricht von Schütz, konnte aber, ohngeachtet er den Ruhm „eines besonders frommen, redlichen, in der harmonischen Kunst gründlich erfahrenen Mannes" genoss, nirgend eine bleibende Stätte finden, und starb bei seinem Sohne in Naumburg um 1724. Seine Musik zu jenem Singspiel ist uns nicht erhalten worden; doch aus der Einrichtung des Textes können wir wol schliessen, dass sich die Musik vielleicht nur durch einen etwas grösseren Reichthum der musikalischen Mittel von jener Stadeschen unterschied. Im Text wechseln recitativische Gesänge und

---

1. O Lindner: „Die erste stehende deutsche Oper", Berlin, 1855, pag. 4.



ganz streng strophisch gegliederte Arien, Duetten und Chöre, und der Hamburger Prediger Elmenhorst, der bekannte entschiedenste Vertheidiger der Oper in dem Streit mit ihren Widersachern, bestätigt, dass im Allgemeinen die Behandlung dieser Formen jener Stade'schen entspricht. „Singspiele, sagt er, sind die Opern, das ist solche, die nicht in ungebundener Rede beschrieben, oder, ob sie so wären, im Ausreden nach Jedermanns Belieben ausgesprochen und hergesaget, sondern in gewissem Ton und Abmessung des Tactes gesungen werden, nebenst anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grundstimmen eines Spinetes, Bass-Violon, Bandoren u. dgl., dabei denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violen zuweilen ein wenig sich hören lassen." Hieraus geht hervor, dass die Instrumente nicht mehr nur einzelne Nummern durch eine Symphonie einleiteten, sondern hie und da ein kurzes Zwischenspiel ausführten.

Die grössere Anzahl der Opern für die Hamburger Bühne bis zum Jahre 1690 wurde von zwei Männern componiert, welche die Musik nicht eigentlich zu ihrem Lebensberuf gemacht hatten, zwei Doctoren der Medicin: Francke und Förtsch. Jener war als ebenso trefflicher Arzt, wie als Componist, in Hamburg geachtet. Er soll in Spanien, wohin er später gegangen war, weil er sich die Gunst des Königs erworben hatte, durch seine Neider umgebracht worden sein. Förtsch — oder, wie er sich selbst nennt, Fortius — war der Sohn eines Bürgermeisters zu Wertheim in Franken und genoss bereits auf der Schule zu Weissenfels auch gründlichen Unterricht in der Musik. Nachdem er auf mehreren Universitäten seine Studien beendet hatte, machte er eine Reise durch Frankreich und Holland, und gieng dann 1671 nach Hamburg, trat als Componist in die Rathscapelle und übernahm einzelne Partien auch in der Oper. Wenige Jahre darauf promovierte er in Kiel und gewann in seiner ärztlichen Praxis einen solchen Ruf, dass er 1689 Hofmedicus des regierenden Herzogs zu Schleswig, Christian Albrecht, um 1694 Hofrath und Leibmedicus des Bischofs von Lübeck wurde.

Obgleich die Arien von vier seiner Opern, *Aeneas*, *Diocletian*, *Vespasian*, *Cara Mustapha*, gedruckt sein sollen, ist doch nichts davon bis auf unsere Zeit erhalten worden, und wir sind auch bei diesen beiden Operncomponisten auf Vermuthungen beschränkt,

dass sich ihre Arbeiten wenig über die bereits beschriebene Weise erhoben.

Zu grösserer Bedeutung konnten all diese Versuche erst gelangen, als sich ihnen Musiker, welche die Tonkunst nicht nur als noble Passion übten und liebten, sondern denen sie zum Lebensberuf geworden war, mit allem Ernst zuwandten. Zwar wird auch Förtsch schon nicht nur als galanter Operncomponist, sondern auch als ein „über allerhand contrapunctische Dinge grübelnder Contrapunctist" gerühmt, allein es ist schwerlich anzunehmen, dass er beides zu vereinigen gewusst hätte, dass er im Stande gewesen wäre, den alten künstlichen Contrapunct mit der neuen „galanten" Weise der Oper zu verschmelzen, und nur aus dieser Verschmelzung konnte die erste Blüte der Oper hervorgehen.

Ein wesentlicher Umschwung erfolgte schon in den neunziger Jahren dieses Jahrhunderts. Schon 1689 war *Acis* und *Galathee* von Lully, dem Gründer der französischen Oper, in französischer Sprache mit der Originalmusik in Hamburg gegeben worden, und 1692 dessen letzte von Colasse beendete Oper: *Achilles* und *Polyxena*. Doch erst mit Johann Sigismund Kusser, der 1693 die Operndirection in Hamburg übernahm, wurde die Weise Lully's von Einfluss auf die Weiterentwickelung der deutschen Oper. Kusser war zu Pressburg 1657 geboren und hatte von seinem Vater, einem nicht unberühmten Cantor und Componisten, früh eine gute practische, wie theoretische Ausbildung erhalten. Nach einem ziemlich ruhelosen Leben, das ihn von einem Ort zum andern, aus einer Capelle in die andere trieb und ihn so auch mit einer Menge der dort angestellten Italiener bekannt machte, durch die er die italienische Musik genau kennen lernte, kam er endlich nach Paris, welches ihn längere Zeit fesselte. Hier war Lully bereits für die französische Oper mit dem durchgreifendsten Erfolg thätig, und die Bestrebungen dieses Meisters mögen ihn wol vornehmlich so angezogen haben, dass er sechs Jahre hier verweilte, und Lully selbst unterrichtete ihn angeblich in seiner — der französischen Art der Operncomposition. So waren ihm beide, die italienische wie die französische Schreibart, bekannt, und als er nach einer wahrscheinlich nur kurzen Thätigkeit als Capellmeister in Wolffenbüttel nach Hamburg kam, war er sonach vollständig ausgerüstet, um hier

eine Reform des Opernwesens zu beginnen. Ehe wir diese etwas specieller betrachten, dürfte es nothwendig werden, die Oper Lully's etwas eingehender zu behandeln. Diese aber wird schon so sehr von der Instrumentalmusik beeinflusst, dass wir ihre Entwickelung erst darstellen müssen. Wir werden daher hier nur mit wenigen Worten den Gang der Entwickelung dieser Form bis Lully fortführen, und beginnen mit den Opern dieses Meisters das Capitel, das sich mit der Blüte der Oper beschäftigt, deren Keime entschieden in Lully verborgen liegen.

Auch in Frankreich hatte die Entwickelung der Oper in ihren Anfängen ganz denselben Weg genommen, wie in Italien und Deutschland. Früher als in jedem der beiden genannten Länder erhalten wir Nachrichten von Sing- und Schäferspielen, welche dort ausgeführt wurden. Von Adam de la Hale, einem französischen Dichter und Sänger, aus Arras gebürtig, sind ausser zierlichen Gedichten auch einige Liederspiele (*Jeux partis*) auf uns gekommen, wie *Li gieu du Pelerin*, *la Feuillée* und *Robin e Marion.* Ihre ganze Anordnung entspricht vollkommen den bereits besprochenen Volksstücken, kleine artige Lieder werden durch einen naiven, von treffendem Witz übersprudelnden Dialog verbunden.

Die weitere Pflege dieser Formen blieb dann aber, so wie in den andern Ländern, den Jongleurs und dem Volke überlassen, und erst nachdem in Italien mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts alle diese Bestrebungen eine bestimmte Richtung angenommen hatten, begann man auch in Frankreich eine solche bewusst zu verfolgen.

Auch hier hatte die italienische Oper bei Hofe wie bei dem Adel die günstigste Aufnahme gefunden, und 1645 waren auf Veranlassung des Cardinals Mazarin Opernsänger nach Paris aus Italien gekommen, welche zunächst *La festa theatrale de la finta Pazza*, gedichtet von Jacob Torelli, mit Musik von Julius Strozzi, aufführten. 1647 folgte die Aufführung der Oper von Peri: *Orfeo ed Euridice.* Der Beifall, den diese Vorstellungen fanden, wirkte auf den Eifer der inländischen Poeten und Componisten. Benserade entwarf das Ballet *Cassandre*, das 1651 im Palast des Cardinals getanzt wurde, und ihm folgte der Abbé Peter Perrin 1659 mit einem Schäferspiel, zu dem der Concertmeister Cambert die Musik gesetzt hatte. Die Franzosen gewannen

dadurch an theatralischen Vorstellungen in der Landessprache Gefallen, und so fand die Vorstellung der Oper von Bisaccioni: *Ercole amante* (1645 bereits in Venedig aufgeführt), als sie 1660 zur Feier der Vermählung des Königs mit der Infantin von Spanien in Paris in Scene gieng, keine so günstige Aufnahme. 1661 hatte Perrin bereits ein neues Schäferspiel beendet, zu welchem wiederum Cambert die Musik gesetzt hatte. Der Tod des Cardinals hinderte indess die Aufführung, und die theatralischen Vorstellungen scheinen in Paris eine Unterbrechung erlitten zu haben, bis 1671, in welchem Jahre Perrin, der bereits 1669 das Privilegium zur Errichtung von stehenden Theatern in Paris und den andern Städten des Königreichs erhalten hatte, die französische Bühne in Paris mit der Oper *Pomone*, zu welcher er den Text, Cambert die Musik und Beauchamp, der königliche Oberballetmeister, die Tänze verfertigt hatten, eröffnete. Acht Monate wurde diese Oper mit allgemeinem Beifall wiederholt.[1] Doch schon im Jahre 1672 musste der Abbé sein Privilegium an Lully überlassen, und nun beginnt dessen Thätigkeit für die Bühne, durch welche nicht nur die französische Oper geschaffen wurde, sondern in der zugleich, wie wir in einem der nächsten Capitel nachweisen wollen, die entwickeltern Keime für die höchste Blüte der dramatischen Musik gelegt sind.

Mit grösserer Sorgfalt noch und einem eingehenderen Fleisse waren namentlich in Deutschland die kirchlichen dramatischen Formen: das Oratorium und das geistliche Concert, gepflegt worden, und zwar nicht wie die Oper vorwiegend von Dilettanten, sondern von Musikern, die in allen Künsten des doppelten wie des einfachen Contrapuncts wol erfahren waren. Bereits um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts scheint es Ehrensache für jeden Contrapunctisten gewesen zu sein, die Passion in Musik zu setzen, natürlich noch in Form der Dialogen, in denen die verschiedenen Personen, wie der Erzähler, in Wechselchören dargestellt sind. Früher noch als in diesen Arbeiten machte sich der neue italienische Einfluss in jenen „deutschen Interscenia oder Aufzügen“ geltend, die „neben den lateinischen *Orationibus*, welche die Studenten des Gymnasii stadlich gestellet“, beigefüget wurden.

---

1. Marpurg: „Kritische Beiträge“, Band I, pag. 181 ff.



Ueber Zweck und Einrichtung derselben erhalten wir ziemlich ausführliche Nachricht aus einer

Relation, von dem herrlichen *Actu Oratorio*, welcher zu Coburgk den 14. Juni dieses 1630. Jahrs, im Collegio daselbsten, Zu Ehren, Dem Durchlauchtigsten, Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn, Herrn Johann Casimir Hertzogen zu Sachsen, Gülich, Cleve vnd Berg, etc., *In habitu*, Zu Glorwirdiger Gedächtniss dess gewünschten Geburts-Tags, ist gehalten worden.

Auff instendiges Begehren vnd Gutachten, mit den musikalischen Compositionen zum andern mahl gedruckt zu Coburgk, in der Fürstlichen Drukkerey, durch Johann Forckel, im Jahr, 1630.

Das Vorwort lautet:

„Nachdem die wohlverordnete Herren Scholarchen dess Fürstlichen Gymnasij zu Coburgk, aus vielen Umbstanden vermercket, wie die edle *Eloquentia*, welche jederzeit alle Monarchien erhöhet, alle Kriegssheere bezwungen, alle Regimenten geschützet, alles gutes befordert, alles böses verhindert, vnd alle freye Künste erleuchtet, mit grossem Nutzen müsse dem Vatterland zum besten erhalten, vnd in dem löblichen *Collegio* fortgepflantzet werden. Jedoch befunden, dass die *Comœdien* erbare Sitten in etwas verrucken: Als haben sie auff vorhergehends antragen rahtsamb erkennet, dass an statt derselbigen *Actus Oratorij*, aber in dem gebürlichen vnd breuchlichen Habit oder verkleydung (den Einfältigen dieses zu berichten), angestellet werden solten. Zu welchem ende bissher vnterschiedliche vnd der Gottes Furcht dienliche, auch sonsten sehr nützliche, vnd in den gesambten Ständen erbavliche *exercitia* vorgangen. Darbey aber, weil viel Erbare Matronen vnd Jungfrawen, der vornehmen *Procerum*, *Civium* vnd *Hospitum* zugeschweigen, sich darbey gefunden: hat es die Nothdurfft erfordert, neben den Lateinischen zierlichen *Orationibus*, welche die Studenten des *Gymnasij* stadlich gestellet, etzliche deutsche *Interscenia* oder Aufzüge beyzufügen, vnd damit die Zuhörer zu erlustigen. Vnter andern ist auch in newligkeit einer, wie folget gehalten worden.

Erstlich kamen hervor drey schöne Nymphen, *Pallas*, *Diana* vnd *Daphne*, eine jede zierlich gekleidet, vnd hatten Auffwartterinnen, von welchen, die der *Palladi* nachgienge, das Buch, die der *Dianæ* zwei Hündlein, vnd die der *Daphne* ein Körblein mit Rosen, nachtrugen vnnd führten. *Mercurius* war in seinem Habit auch vorhanden, vnd sobald sich die *Musica Instrumentalis* erhoben, agireten sie der Gestalt, doch nur mit Geberden, dass es auch jemand, ob er wol kein Wort gehöret, doch daher verstehen könne. Bey *Mercurij* Person wurde nur eine Stimme gesungen, in die liebliche Musica: Wie auch wann der Nymphen nur Eine agirete. Wenn aber die gesambte Nymphen sich erzeigeten, wurde der gantze Chor erstimmet und sonderlich das *Tripudium* mit vbernommenen Personen nach Gebühr besetzet, gehöret."

Am Schluss des ganzen Werkchens heisst es dann:

„Dieser *Actus Oratorius* ist gantz vnd gar mit Lateinischen wie wol kurzen, *Orationibus* bestellet gewesen, vnd seyn nur sehr geringe *Narrationes* mit vnter gelauffen.

Etzliche Stück hat man nach Poetischer Freyheit, die Zuhörer zu erlustigen, gedichtet. Die Composition zu den Auffzügen hat der Weitberühmte Musicus Herr Melchior Franck, der dem fürstlichen *Gymnasio* offt vnd viel in dergleichen *Actibus gratificiret* vnd frey gewillfahret, aussgefertiget. Ist aber darumb mit wenigern Stimmen begehret worden, weil eine stattliche Action nicht in blossem Gethön, sondern in Zierlichkeit der Geberden vnd Reden bestehet. Bey ehester Gelegenheit sol ein ander *Actus* in unser Teutschen Muttersprach, aber theils auff Oratorische Art, theils aber auff Poetische Weise, wie solche der Hochvortreffliche Heinsius angefangen, vnd der Sinnreiche Opitius fortgesetzet, erfolgen.

Ist aber bey Vollziehung dieses *Actus* vielleicht eine Frewde vorgegangen, die dem betrübten Zustande der heutigen Christenheit zuwider gewesen seyn möchte: Wollests, O HErr JEsu Christe, vns gnediglich vergeben, vnd an der studirenden Jugend nicht rechen.

Mit Fleiss hat man sich bemühet, dasz gar keine Leichtfertigkeit gesehen, und keine Vnflätigkeit gehöret worden."

Das Ganze beginnt nun mit dem (Notenbeilage Nr. 31) verzeichneten Chor und dem darauffolgenden *Tripudium*, und zwar wechseln *Mercurius*, *Pallas*, *Diana*, *Daphne* und der Chor der Nymphen im Vortrage ab.

Mercurius singt die erste Strophe:

Ihr Nymphen, lasst euch willig finden,
Kommt auss dem grünen Wald,
Da Actaeons erschallet;
Thut eine neue Krone winden!
Daphne vnd *Diana* wild,
Stell sich zu der *Pallas* mild.

Die erste Hälfte der zweiten Strophe singt, nach derselben Musik, der Chor der Nymphen:

Warumb hastu vns her beschieden,
O *Mercuri* zeig es an,
Auf der edlen Musen Plan?

und *Mercurius* antwortet mit der zweiten Hälfte:

Bei schöner Zeit vnd schönen Frieden,
Einem grossen Held zu Ehrn,
Wir vns zu der Frewde kehrn,

Darauf folgt das *Tripudium:*

Ihr Najaden mit hellem Schall, etc.

Die dritte Strophe nach jener ersten Musik singt dann *Pallas:*

Gewisslich einem Held von Sachsen,
Einem Held so hochgeborn,
Von dem Himmel ausserkorn?
Durch den die Künste seynd erwachsen
Vnd die Sprachen Goldes werth,
In der Edlen Francken Erd.

In die nächste Strophe theilen sich, immer zu derselben Musik, *Mercurius* und *Diana*:

Mercurius.

Derselbe heut den Tag begehet,
Da ihn sah die erste Sonn,
Mit dess Landes Frewd vnd Wonn.

Diana.

Ihr Aeolen nur sanffte wehet,
Meine Hündlein wollen belln
Nach der Hirschen Zunfft Geselln.

Dann folgt wieder das *Tripudium* und in derselben Weise fahren dann die genannten Personen fort, dem Landesherrn ihre Huldigungen darzubringen. Den Schlussvers:

> Wer ist in diesem Saal vorhanden,
> Spreche mit uns in dem Sinn,
> Alles Vnglück weichet hin!
> Vnd fliehe zu den Morenlanden,
> Dieser Tag in Ehren schwebt,
> Glück dem Fürsten, dass er lebt!

singen *Mercurius* und der Chor und Nymphen, und den ganzen Prolog schliesst das *Tripudium:*

„In dieses *Tripudium*, so offt es angegangen vnd wiederholet worden, heisst es in der weitern Erläuterung, haben die Nymphen, wie gemeldet, mit dem *Mercurio* sehr zierlich gedantzet, auch damit den Prologum geschlossen vnd abgezogen: Auff welches der erste *Actus* angefangen worden, **Von dem erlöseten Jerusalem, durch den thewern Fürsten Gottfrieden, Hertzogen von Boullion.**“

Nun kommt die Inhaltsangabe des

Actus Primus,

und am Rande werden die Namen der Darstellenden genau verzeichnet:

„In der ersten *Scena* kam *Fama Orientalis* (am Rande *Johannes Christianus Fommann*), vnd beklagte den Zustand der Kirchen zu Jerusalem, mit schönen *motiven:* Betrawrete darneben, dass die Occidentalische Fürsten so doch Christen seyn wolten, durch schädliche Kriege sich selbst verderbeten. Thate darauff eine Vermahnung an die grossmüthige Deutschen, vnd grossmächtige Francken.

In der andern *Scena* erschien *Gottfried Hertzog von Bouillon* (am Rande *Christophorus Kley*, *Thüringus*), erzehlete seinen vornehmen Officianten *Hermann* (*Paulus Lungle. Franco*), Ehrenvest vnd Ehrenhold (*Wolffgangus Christophorus à Birkig: Eques Franco. Nicolaus Hugo. Franco*), die Noth dess gelobten Landes: Erbote sich auch, sein Fürstenthumb zu verkauffen, vnd der Christenheit zu helffen.

> Die Officianten lobten das Vorhaben, erzeigten sich willig vnd bereit, an dem Ort zu sterben, an welchem Christus vor sie gestorben were.“

Und so erfahren wir weiter: dass in der dritten Scene ein Bote des Herzogs an die Fürsten Deutschlands, Frankreichs und Italiens auftritt, die lustigsten Dinge von seinen Erlebnissen in Rom erzählt, und nachdem man ihm den erbetenen Trunk nicht gewährt, mit kurzweiligen Worten weiter zieht.

In der vierten Scene treten vier Fürsten, in der fünften vier Ritter auf, welche bereit sind, mit *Gottfried von Boullion* nach dem gelobten Lande zu ziehen.

> „Innmitteltz (damit der Auffzug zu dem andern Acte gehörig desto besser gerichtet vnd die Personen vmbgekleidet wurden) kamen hervor zweene Morionen, *Roll* und *Troll*, schimpfiereten vnter einander mit teutschen Reimen vnd erlustigten die Zuhörer.
>
> *Actus Secundus.*
>
> „Der Auffzug war von den Amazonischen Jungfrawen, welche wider die Männer stritten. Die Jungfrawen hatten sich zierlich gekleidet mit Schilden vnd mit Säbeln versehen: Die Königin liesz jhr durch zwei geringe Mägdlein jhre Waffen vortragen, forderte jhre Jungfrawen herauss, auff welches Gebot sich zwölffe *præsentiereten*, vnd bald die Ordnung machten.
>
> Nechst diesen erschienen die Männer in gleicher Anzahl vnd Ordnung. Bey dem ersten *Classico* wie auch bey dem letzten wurde nicht gestritten, sondern nur triumphiret, aber bey den andern. Ist sehr wol zu sehen gewesen. Denn obgleich die Personen nicht redten: Wurden doch mit Geberden die Wort sehr bescheidentlich agiret. War auch lustig zu hören. Wenn unter dem Namen der Königin vnd des Führers nur eine Stimme, unter dem Namen der *Amazonum* vnd Männer 4 Stimmen in die Instrument: Aber bei dem *Classico* ein sehr voller und heller Chor gebraucht wurde.“

Folget der Text vnd die Composition.[1]

---

1. Siehe: Notenbeilage, Nr. 32.

Die erste Strophe singt *Regina* (die Königin) allein, die zweite Strophe der

Chorus Amazonum.

O Königin, so hochgeborn,
Hier stehen wir gerüstet,
Wiltu lassen dein Fürsten Zorn,
Wieder den Feind entrüstet:
Da ist zum Streit ein dapffer Hand,
Geübet in den Waffen,
Dem Mann in seinem eygnen Land,
Gebn wir genug zu schaffen.

Regina (3. Strophe).

Ist dem also, die Ordnung macht,
Nach Krieges Brauch vnd Sitten.

Chorus Amazonum.

Fortuna schaff uns bald ein Schlacht,
Darumb wir dich jetzt bitten.
Dort seyn die Männer, lasst vns sehn,
Haben sie Lust zu kempffen?
Wir wollen jhnen frewdig stehn
Und jhren Hochmuth dempffen!

Darauf folgt der *Classico.*[1]

Der *Ductor virorum* singt darauf (nach der Musik des Amazonenchorus):

Das kann nicht seyn, das kann nicht seyn,
Solln uns die Frawen äffen!
Ihr starcken Helden ins gemein,
Lasst uns mit jhnen treffen.

Chorus virorum.

Wolan, das Glück im Zweiffel liegt,
Wem es den Sieg will geben,
Zu dessen Seiten es sich biegt,
Und fristet jhm dass Leben.

1. Siehe: Notenbeilage. (Classicum bedeutet: 1. nur eigentlich einen Zusammenklang — Klang vieler Instrumente, welcherley Gattung sie auch seyn mögen; daher es Fortunatus, lib. III, Poëm. 4, bey Einweyhung seiner Kirche, von den Glocken in folgendem Disticho gebraucht:

Nunc Domini laudes, inter tua classica, canta,
Et Trinitatis opem machina trina sonet.

2. eine Trompete und 3. derselben Klang; daher heisset auch *Classicum canere:* Lerm blasen. Johann Gottfried Walther, „Musikalisches Lexicon", 1732, pag. 168.)

Und nun beginnt *Regina* ein zwar unblutiges, aber hitziges Maulgefecht, in welchem die Parteien nicht eben glimpflich mit einander verfahren.

Regina.

Du Dölpel vnd du Lumpen Man,
Du Flegels Man ohn Ehren,
Dass Frawen Volk die Wort nicht kann
Mit Fäusten aber wehren?

Chorus Amazonum.

O Königin, nun vnverzagt,
Fang' an den Streit behende,
Die solche Männer nicht verjagt,
Der faulen ab die Hände.
(*Classicum.*)

Ductor virorum.

Das mögen halbe Teuffel seyn,
Jnmassen ich vernommen,
Wenn dieses weren Engelein,
Wer wolt in Himmel kommen!
— — — — — —
— — — — — —.

Una ex Amazonibus.

Stürtz dich zu Boden, loser Man,
Zum Pferde bistu worden!
Gespielin, leg den Zaum ihm an,
Was wollen wir ihn morden?
Jungfräwlein, setz dich oben drauff,
Thu auff Soldatisch reiten:
Heb deine Füsse dapffer auff,
Vnd stoss jhn in die Seiten.
(*Classicum* wird allhier noch einmal wiederholt.)

Actus Secundus.

„In der Ersten *Scena* erzeigte sich der *Fürst von Boullion*, hiess seine Edle Knaben abtreten, mit dem Vermelden, dass er vnter dem grünen Bawm schlaffen wollte. Die Auffwarter bereiteten den Teppich, grieffen jhm vnter die Arm, dass er sich niederlegen kondte. Bald darauff kamen 3 zarte Engelein, vnd sobald das *Tricinum* mit Stimmen vnd Instrumenten angiengen, agireten sie mit Geberden so zierlich, dass auch

fast alle Syllaben in Acht genommen wurden[1]. Der Fürst, als er erwachte, that eine kurtze Narration von der Erscheinung der Engelein, erklärte sich, dass ob jhn gleich etzliche zweifelhafftig gemacht, wolle er doch nunmehro fortfahren.

In der Andern *Scena* kam *Petrus* der Pilger vnd Einsiedler, that eine stadliche Oration, in welcher er die Fürsten vermahnet.

In der Dritten *Scena* zogen auff zweene Christen, welche Gott vmb glücklichen Fortgang dess Heerzogs anrieffen.

Zum Beschluss kamen die zweene vorigen *Morionen* wieder hervor, vnd redeten einen *Aulicum* zwar mit Lateinischen Worten, doch auff eine lächerliche Art an, das alle Zuhörer sich darbey erlustigten: wurde auch das seltzsame Gespräch seltzsam geendet.“

Actus Tertius.

„Die *Morionen* waren kaum abgetreten, so stellete sich geschwinde ein der Herold von *Sparta* vnd erforderte seine Bürger, von Knaben, Männern, vnd Alten zu einem Ehren Dantz. Darauff traten hervor 3 junge Knaben; 3 Männer mit Waffen, vnd 3 Alte in Beltzen vnd mit Stecken. Diese haben auch nur mit Geberden agiret in die Stimmen vnd Instrumenten, aber gar zierlich vnd künstlich.

Insonderheit ist bey dem Jubilo in richtiger Ordnung dermassen gedantzet worden, von allen dreyen Choren der Knaben, der Männer, vnd der Alten, dass die Zuseher sich darbey höchlich erlustiget.

Den Spartaner-Aufzug[2] agiren: *Caducator*, *Chorus Puerorum*, *Chorus Virorum*, *Chorus Scenum.*“

In der ersten Scene wird erzählet, dass das christliche Heer in Asien angekommen, und in der zweiten, welche Gefahren und Mühsale es namentlich durch die Untreue der Griechen erduldet. Der erzählende Bote „hette gern ein Trinckgeld eingesamlet.“ Ein anderer Bote erzählet in der dritten Scene alsdann, wie es zu Wasser hergegangen. In der vierten und fünften Scene berichten dann saracenische Botschafter von den Erfolgen der christlichen Streiter.

---

1. Notenbeilage, Nr. 33.
2. Notenbeilage, Nr. 34.

Actus quartus.

„Zum Anfange desselbigen zogen auff vier Bawren Mägdlein vnd sungen ingesambt in die Instrumenten, welchen vier Jünglinge in der Octave antworteten. Die Mägdlein begaben sich etwas in die Höhe, aber die Jünglinge blieben hunten: Darauff fing an ein Person nach der andern allein in die Instrument zu agiren vnd zu singen, biss zuletzt die Mägdlein vnd Jünglinge gegen einander wiederumb certirten.

Dieses ist nach sehr altem Gebrauch der Thüringer eingestellet worden, bey welchem vordessen das junge Volck umb den Sommer mit Singen zu stritte, vnd mit leydlichen Stichworten sich *vexirete*, wiewol es nicht jederzeit ohne Zorn vnd andere abgelauffen.“[1]

Die erste dort mitgetheilte Strophe singt ein *Chorus puellarum rusticarum*, ihm antwortet ein *Chorus juvenum rusticarum*:

Hört jhr Gsellen, die Hündlein bellen,
Was wollen wir beginnen.
Lasset vns kriegen, lasset vns siegen,
Die Zeit zu gewinnen.

Der *Chorus puellarum* singt die dritte und *Chorus juvenum* die vierte Strophe. Dann lösen sich einzelne los und es entspinnt sich wiederum ein Wortgefecht, derber, als das der Amazonen mit den Männern.

Puella prima.

Hör mein Gänsslein, du kaltes Gänsslein,
Was macht dich so verwegen?
Was wiltu richten, was wiltu schlichten,
Mit dem kurtzen Degen.

Juvenis primus.

Hör mein Grätlein, du Hexen Böttlein,
Was kümmert dich der Degen?
Wirstu bekennet, wirstu genennet,
Wie zeugstu zu Wegen?

Puella secunda.

Hör mein Peter, ich schrey sonst zetter,
Wie ziert dich doch der Krantze?
Den du bekommen, wo nicht genommen,
Auff der freyen Schantze.

---

1. Notenbeilage, Nr. 35.

Juvenis secundus.

Hör mein Aenlein, du rüstig Pfänlein,
Dein Balg will ich dir blewen?
Kan ich was schweren, kan ich was wehren,
Es soll dich gerewen.

Puella tertia.

Hör mein Cläusslein, du Schellendäusslein,
Was tregstu auff dem Hute?
Du bist ein Hase, hinter dem Grase,
Wie ist dir zu Muthe?

Juvenis tertius.

Hör meine Kundel, du faule Zundel,
Halstu mich vor ein Narren?
Wilstu nicht fliehen, mustu bald ziehen
An der Affen Karren.

Puella quarta.

Hör, mein Cöphlein, du dolles Köpfflein,
Was thustu hier erwarten?
Du bist ein Igel, wiltu ein Brügel
Auss der Eychen Garten?

Juvenis quartus.

Hör, meine Babel, auff deiner Gabel
Wo willstu mich schmeissen?
Schawe die Hände, ich wil behende
Den Kopff dir abreissen.

In diesem Tone geht es eine ganze Weile fort, bis die *Juvenes* endlich mit der Strophe:

Hört ihr Gesellen, die Mägdlein bellen,
Viel ärger als die Hunde:
Lasst vns fliehen, lasset vns ziehen,
Ab zu dieser Stunde.

abgehn, worauf die *Puellæ* antworten:

Schawt jhr Drossen, jhr Flegelsbossen,
Das steht euch hier zum Bilde:
Nun ist gewonnen, klar an der Sonnen,
Hier auff dem Gefilde.
Lasst vns singen, vnd lasst vns springen,
Dass Lob muss vns doch bleiben?
Lasset die Buben, schaben die Ruben
Und den Rüssel reiben.

Aus dem darauf folgenden Inhaltsverzeichniss des vierten Acts ersehen wir, dass darin dargestellt wird (Scene I), wie ein Engel Gideons dem Fürsten Gottfried erscheint und ihm verkündigt, dass er zum obersten Haupt erwählet werden wird. In der zweiten Scene tritt eine saracenisehe Zauberin auf, welche den Geist beschwört, um von ihm den Ausgang des Kampfes zu erfahren: „wurde ihr aber mit Schlägen geantwortet“. Scene III bringt dann die Wahl und Huldigung, und die übrigen Scenen dieses Actes noch einige Episoden aus dem Lagerleben.

Actus quintus.

„Der Auffzug war aus einer rechten Historien genommen, aber nach Art der Fabelln von Johann Heinrich Hagelganss *Philosophiæ Studioso* schon längsten gestellet, vnd hat derselbigen die studirende Jugend *spontone mota et libero*, die Zuseher etwas zu ermuntern, eingebracht.

Die vornehmste Person *repræsentirete* ein Moschee oder Jüden, der wolte auff die Freyerey gehen, wurd aber auff Angeben Antonii des Kriegsmanns, von Mopsen dem Narren in das Zuchthaus, zu dem Meister, Storax genannd, geführet, vnd daselbst vbel abgeblewet, biss jhn endlich der Leyenbruder Clauss gar hinweg jagte.

Folget die Fabel von dem Jüden: ist nur die Melodey des Tenors in die Instrument gesungen worden.[1]

In der Ersten *Scena* sollte auff der Saracener Seiten der Krieg den Christen angekündiget werden.

In der Andern kamen zween Christen, vnd redeten von den Zeitungen aus den Morgenländern.

In der Dritten *Scena* solten frewdige Vermahnungen geschehen an die Christliche Kriegssleute.

In der Vierdten *Scena* kam ein Saracenischer Soldat vnd wolt eine Christliche Bawerin, die allerhand Sachen zum Läger trage, berauben: Wurde aber von einem Christen Kriegssmann vberfallen, sehr verhöhnet vnd in die Gefengniss geführet.

In der Fünfften *Scena* solte kommen der Bott, und die fröhliche Zeitung von dem erlöseten Jerusalem bringen.

---

1. Notenbeilage, Nr. 36.

Zu dem Beschlusse zogn auff der Fürst Gottfried mit seinen Herrn, Edlen Rittern, Knechten vnd Jungen: Vnd wurde so wol mit Instrumenten als Stimmen ein schöner Psalm aus vollständigen dreyen Chören gesungen."

Wir haben dies sogenannte Oratorium mit grosser Ausführlichkeit behandelt, nicht nur deshalb, weil es jedenfalls eine sichere Einsicht gewährt in alle derartigen Darstellungen damaliger Zeit, sondern vor allem deshalb, weil es bereits Zeugniss ablegt, dass jetzt schon in Deutschland sich die beiden Hauptformen dramatischer Musik, Oper und Oratorium, zu scheiden beginnen. So wenig auch das besprochene religiöse Drama mit seinen *Interscenia* oder Aufzügen unsern Vorstellungen vom Oratorium entsprechen mag, so steht es doch diesem ungleich näher, als der Oper, und die *Interscenia* sind unschwer als die Keime desselben, wie es sich in Händel entwickelte zu erkennen; ja auch die Auffassung der Passionsmusik in der Grossartigkeit, wie sie in Bach hervortritt, ist auf sie zurückzuführen. Die Frank'schen *Interscenia* stehen in keinem directen Zusammenhange mit dem eigentlichen Drama; aber sie sind auch demselben ebenso wenig willkürlich beigegeben. Der, deutscher Geschichte und deutschem Gemüthsleben ursprünglich fremde Stoff, in einer fremden Sprache dargestellt, erscheint hier reflectiert im deutschen Gemüth, und dadurch dem Verständniss näher gelegt. Schon der Prolog weist darauf hin, dass in der Geschichte des fremdländischen Helden ein deutscher Held, der Held von Sachsen gefeiert werden sollte, und der Hinweis auf das Mohrenland in der letzten Strophe lässt diese Beziehung noch deutlicher erkennen. Der Kampf der Amazone führt uns dann in die fremden Lande, und dieser wird eben nicht zu einem blutigen, sondern zu einem echt deutschen Wortgefecht. Ein gleiches gilt von dem artigen und doch so derben Spiel der Spartaner und dem hitzigen Kampf der Bauern. Die Fabel von dem Juden, welche der endlichen Erstürmung Jerusalems vorausgeht, ist unschwer mit diesem Ereigniss in Zusammenhang zu bringen. Die leitende Idee dieser *Interscenia* ist aber dieselbe, welche das Oratorium in seiner spätern herrlichen Gestalt hervorgehen liess. Auch ihm ist nicht die Handlung als solche, sondern vielmehr ihre Wunderwirkung auf das Gemüth Gegenstand der liebevollsten, sorgfältigen Darstellung, und wie selbst die Passionsmusik sich allmälich dieser Anschauung gemäss

neugestaltet, werden wir später an Sebastian Bach ausführlich nachweisen. Tritt diese verschiedene Auffassung der theatralischen und der oratorischen Darstellung noch nirgends bewusst auf, so ist sie doch entschieden vorhanden, und sie zeigt sich namentlich in der verschiedenen Verwendung der musikalischen Formen. Die Oper versucht eben schon die darstellenden Personen auch musikalisch zu personificieren, und dazu sind die Formen des Recitativs und der Arie, Duetten und wol auch Ensemblesätze die geeignetsten; während die oratorische Darstellung sich früh mehr auf die Chorformen stützt. Es ist nicht etwa ein Nachklang der alten Praxis, dass Melchior Franck seine *Interscenia* nur in Chorweise schreibt, und dass er auch die einzeln heraustretenden Personen mit derselben Chormusik auftreten lässt — Franck kannte und liebte die neue Weise des Sologesanges und übte sie mit grossem Fleiss in seinen geistlichen Concerten[1] — ihn leitet vielmehr das ganz richtige Gefühl, wenn auch vielleicht noch nicht volle Erkenntniss — dass die einzelnen Personen nur Repräsentanten der Gesammtheit sind und als solche daher auch keine individuelle Bedeutung erlangen durften. Diese Anschauung aber beherrscht den Gang der Entwickelung beider Formen der Oper und des Oratoriums von jetzt an auch weiterhin so vollständig, dass, als Arien, Duetten und Ensemblesätze in das Oratorium Aufnahme fanden, diese sich ganz direct aus den Chorsätzen entwickelten, und so ein, von der Oper wesentlich verschiedenes Gepräge annahmen. Während in ihr die musikalischen Mächte zündender Schlagkraft, Melodie und Rhythmus, namentlich lebendig wirksam wurden, strebten die Einzelformen des Oratoriums mehr nach harmonischer Vertiefung. Hiermit haben wir zugleich den tiefgreifendsten Unterschied italienischer und deutscher Compositionsweise angegeben. Dem italienischen Meister wird die Coloratur früh ein ganz besonderes Darstellungsmittel, während die deutschen Meister sie zunächst nur dazu verwenden, ihre harmonischen Massen aufzulösen. Deshalb erscheint sie hier freilich Anfangs mehr zufällig an einzelnen bequemen Stellen angebracht, während sie in der italienischen Oper, wie in den Arien von Carissimi und Cesti, sich mehr einheitlich entfaltet. Auch Melchior Franck coloriert in deutscher

1. Vergleiche: Notenbeilage, Nr. 37



Weise ziemlich unbeholfen[1], allein nachdem die deutschen Meister auf diesem Wege auch zur vollständigen Beherrschung der colorierten Melodie gelangt sind, erreicht diese eine ganz andere dramatische Bedeutung als bei jenen italienischen Meistern. Sie verwächst mit der harmonisch bedeutsamen Unterlage zu so untrennbarer Einheit, dass beide sich in ihrer Wirkung durchdringen, und als die italienische Arie längst im todten Formalismus und in der niedrigsten Speculation auf Effect untergegangen war, da erbob sich die deutsche Arie zu einer Gewalt dramatischer Wahrheit, welche die italienische Arie nie gekannt hatte.

Bedeutsam treten Arie und Chor schon in den spätern Werken jenes Meisters hervor, den wir früher als den ersten bezeichneten, welcher die neue Weise der Italo's den Deutschen vermittelte: Heinrich Schütz.

In seinen „Psalmen Davids sammt etlichen Motetten und Concerten mit acht und mehr Stimmen"[2] macht er einen Versuch, die neue declamatorische Weise Italiens auf grössere Tonstücke überzutragen und sie dennoch mit allem Glanze der Mehrstimmigkeit in Wechselchören und mit dem instrumentalen Colorit, das sich eng an den Gesang anschliesst, auszustatten. In anderer Weise dann wird der Einfluss Italiens in seiner 1623 zu Dresden gedruckten „Geschichte der Auferstehung des Herrn" wirksam. Ein sechsstimmiger Chor beginnt mit dem üblichen Introit: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird." Dann beginnt der Evangelist seinen Bericht, vorherrschend in der psalmodierenden Art der kirchlichen Intonationen; alle einzelnen Stellen werden durch eine bedeutsamere Declamation herausgehoben, wol auch durch eine klangvolle melismatisch verzierte Melodie ausgezeichnet. Die handelnden Personen, der Herr, der Engel, Magdalena, einzelne Jünger u. s. w., treten selbständig auf, in mehr concertierend gehaltenen Sätzen, arienhaft und ein- oder zweistimmig, nach der Anzahl der redenden Personen. Ein sechsstimmiger Chor der elf Jünger: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen", schliesst die erste Hälfte, und ein

1. Vergleiche das Traumliedlein.
2. Dresden, 1619.

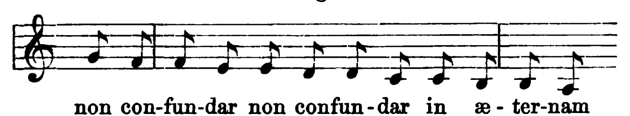


achtstimmiger Doppelchor: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unsern Herrn", und dem „Victoria" des Evangelisten, in welches auch der Doppelchor schliesslich einstimmt, das Ganze. Nur in der äussern Anordnung unterscheidet sich diese Weise von der bisher üblichen der Passion. Diese wurde eben im vorigen Jahrhundert durchaus mehrstimmig vorgestellt, die verschiedenen Personen höchstens durch verschieden zusammengesetzte Chöre, höhere oder tiefere, unterschieden. In der Auferstehungsmusik werden zwar die einzelnen Personen durch einzelne Stimmen vertreten, aber sie gewinnen dennoch keinen einheitlichen Character, so dass dieser eigentlich weniger ausgeprägt wurde, als dort durch die unterschiedenen Chöre. Erst nachdem Schütz in spätern Werken die Arien- und Concertform zu bedeutender Meisterschaft sich angeeignet, und in den Chören jene ihm eigenthümliche Schlagkraft gewonnen hatte, war er im Stande, andere Ereignisse heiliger Geschichte, wie die Verkündigung der Maria — die Erscheinung des Engels vor der Flucht nach Aegypten — die Bekehrung des Paulus und den lehrenden Jesusknaben im Tempel — in wirklich lebendig dramatischen Bildern darzustellen.

Einen bedeutsamen Fortschritt nach dieser Seite bekundet schon der erste Theil seiner um 1629 zu Venedig erschienenen *Symphoniæ sacræ*, eine Frucht seiner zweiten Reise nach Italien, die er nach seinen eignen Zeugnissen angestellt hatte, um die dort inzwischen neu aufgebrachte Manier der Musik kennen zu lernen. Die Sammlung enthält Tonsätze über Bibelstellen für eine, zwei und drei Singstimmen mit Begleitung von Instrumenten, und hier begegnet uns schon die dreitheilige Arie und das zwei- und dreitheilige Duett. Der Meister wählt zwei oder drei Bibelverse, die nur in der Grundstimmung anklingen, im Einzelnen aber eine verschiedene Auffassung erfordern. So behandelt er die ersten drei Verse des 31. Psalms: *In te Domine speravi* für Alt-Solo, mit Begleitung einer Violine, Fagott oder Posaune und der Orgel, in drei ganz bestimmt geschiedenen Theilen, von denen jeder einzelne sich wiederum ganz bestimmt gliedert und sich wesentlich von den andern unterscheidet. Der erstere ist mehr liedmässig im geraden Tacte gehalten, aber nur der Vordersatz ist eine eigentliche Liedstrophe:



während der Nachsatz motivisch gebildet ist:



Beide Glieder bilden in ihrer mannichfachen Zusammensetzung in der Singstimme und in der Instrumentalbegleitung den ersten Theil. Der zweite und dritte Theil sind ebenso motivisch gegliedert, wie der Nachsatz des ersten, und zwar jener im drei-, dieser wieder im zweitheiligen Tact. So erhebt sich unserm Meister die neue Arie auf dem Grunde des alten kirchlichen Contrapuncts, und dass er das mit vollem Bewusstsein thut, erfahren wir aus der Vorrede zu seinem 1648 gedruckten Werke: *Musicalia ad chorum sacrum*, in welchem er sagt, dass es von Italien aus üblich geworden sei, über einen fortgehenden Bass Gesänge zu setzen, und dass diese zu grosser Beliebtheit gelangt seien. Er wolle sie auch nicht tadeln, doch Niemand werde jemals ein recht tüchtiger Tonsetzer werden, der nicht zuvor ohne jenes Hülfsmittel eines fortgehenden Basses in künstlichen und schwierigen contrapunctischen Arbeiten Fertigkeit erlangt habe. Sei ein Tonkünstler nicht der Erfordernisse eines kunstmässigen Satzes ganz Meister geworden, so helfe ihm alle Erfahrenheit nichts, ja wenn auch ungelehrten Ohren seine Leistungen gleichsam als himmlische Harmonie fürkämen, so würden sie doch nicht bestehen und nicht viel höher, als einer tauben Nuss werth geschätzt werden können.

Noch bestimmter verfolgt er diese Richtung in den geistlichen Concerten, deren erster Theil 1633 zu Leipzig und der zweite 1636 zu Dresden erschien. Jener enthält vier Gesänge für eine Stimme — nach seiner eigenen Bezeichnung: *in stylo oratorio* — gesetzt, elf für zwei, darunter mehrere reicher coloriert, vier drei- und eben so viel vierstimmige und einen fünfstimmigen, die letztern fünf mehr in Choralweise gehalten. Im zweiten Theil, in welchem meist Schriftworte behandelt werden, ringt der Meister wieder bedeutsamer nach einer lebendigen Declamation und doch vollständiger musikalischer Erschöpfung des Ausdrucks, und wir begegnen bei ihm wol hier zum erstenmal Vortragsbeziehungen,

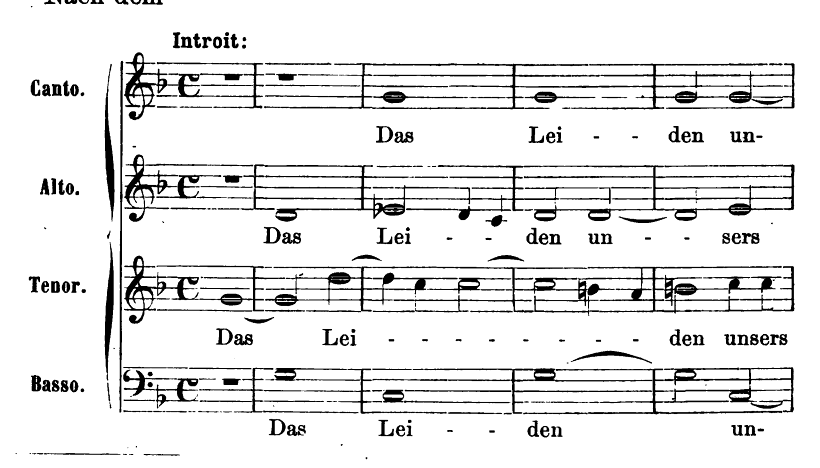
wie *submisse*, *fortiter*, *tarde*, *celeriter* — ein Verfahren, das vor ihm schon Gabrieli angewandt hatte, und das nach Praetorius[1] auch von den Sängern schon ausgeübt wurde, hier aber in eigenthümlicher Weise als Effectmittel gebraucht wird, um besondere Intentionen des Meisters darzulegen. Die mehr äusserliche sinnlich wirksame Weise der Italiener tritt im zweiten Theil der *Symphoniæ sacræ* (um 1647 in Dresden erschienen) hervor, in dessen Tonsätzen ihm die Werke Monteverde's ganz entschieden vorschwebten, während die bereits erwähnten *Musicalia ad chorum sacrum* sich wieder mehr an seinen Lehrer Gabrieli anschliessen.

Alle diese Werke sind indess nur Vorarbeiten für jene wirklich oratorisch angelegten des dritten Theils der *Symphoniæ sacræ*, welcher 1650 zu Dresden erschien, mit jenen vier Passionen, die wir demnächst besprechen, sein entschieden bedeutsamstes Werk.

Die vier Passionen von Heinrich Schütz: „*Historia* des Leidens und Sterbens unsers Heylandes Jesu Christi, nach dem *St. Mattheum* (Marcum, Lucam und St. Johannem)", sind von unserm Meister 1666 in seinem 81. Jahre geschrieben.

Die sämmtlichen Personen treten neben dem Evangelisten in Recitativen selbstredend auf, und die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Jünger Jesu, die Knechte, die Aeltesten der Juden, wie der ganze Haufen in kurzen, aber ausserordentlich characteristischen Chören.

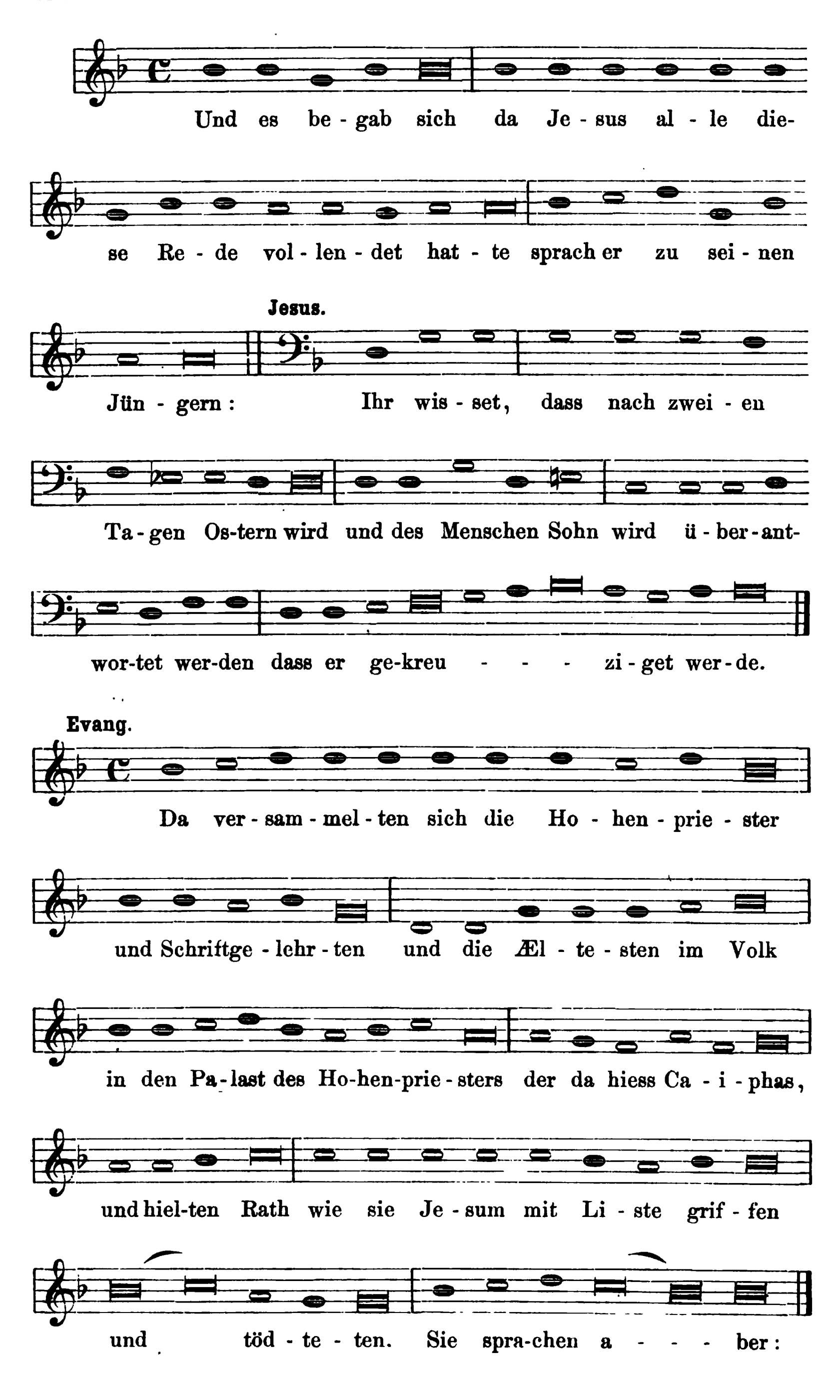
Nach dem



1. Syntagma mus., III. pag. 132.



beginnt der Evangelist:


Und es be - gab sich da Je - sus al - le die-
se Re - de vol - len - det hat - te sprach er zu sei - nen
Jesus.
Jün - gern : Ihr wis - set, dass nach zwei - en
Ta - gen Os-tern wird und des Menschen Sohn wird ü - ber - ant-
wor-tet wer-den dass er ge-kreu - - - zi - get wer - de.
Evang.
Da ver - sam - mel - ten sich die Ho - hen - prie - ster
und Schriftge - lehr - ten und die Æl - te - sten im Volk
in den Pa - last des Ho-hen-prie - sters der da hiess Ca - i - phas,
und hiel-ten Rath wie sie Je - sum mit Li - ste grif - fen
und töd - te - ten. Sie spra-chen a - - - ber:


Hohepriester und Schriftgelehrten.
Canto.
Alto.
Tenore.
Basso.
Ja nicht, nicht auf das Fest, nicht auf das
Ja nicht, nicht auf das Fest
Ja nicht, nicht auf das Fest nicht auf das
Fest auf dass nicht ein Aufruhr wer-de im
Fest auf dass nicht ein Aufruhr wer-de ein Auf-ruhr im
Volk, auf dass nicht ein Aufruhr wer-de ein Aufruhr
Volk auf dass nicht ein Aufruhr wer-de, ein Auf-ruhr wer-de

wer - de im Volk, ja nicht nicht auf das Fest.

wer-de im Volk, ja nicht nicht auf das Fest.

Evang.

Da nun Je - sus war zu Be - tha - ni - en im Hau-se Si-

mo - nis des Aus - sä - tzi - gen, trat zu ihm ein Weib

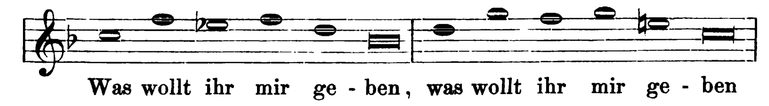
das hat - te ein Glas mit köst - li - chem Was - ser,

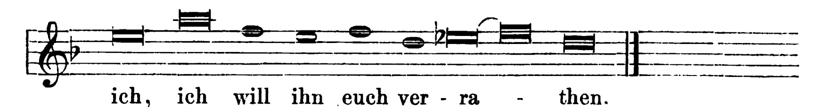
und goss es auf sein Haupt da er zu Ti - sche sass;

da das sei - ne Jün - ger sahen, etc.

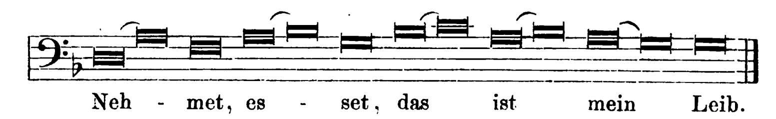
In dieser Weise wird die ganze Passion vorgetragen. Der Evangelist erzählt in demselben Ton weiter; die einzelnen Personen werden überall redend eingeführt, und namentlich hier bekundet sich unseres Meisters grosse Fertigkeit im klangvollen Recitativ und einer ausserordentlich characteristischen Cantilene.

Wir führen noch beispielsweise die Rede des Judas an:

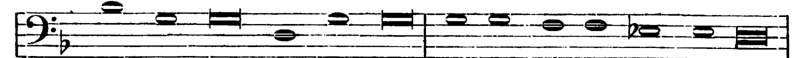




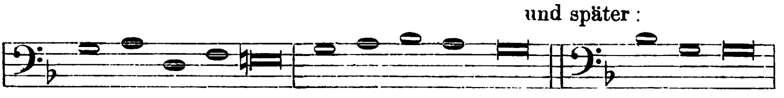
oder die Worte des Heilands:

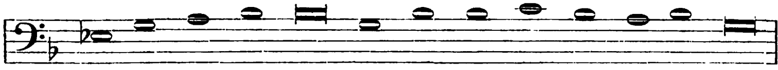


oder:

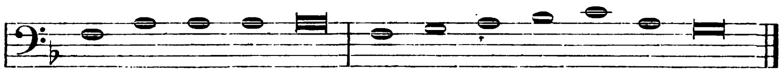


Mein Va - ter ist's mög-lich so geh' die-ser Kelch von mir,





'ist es nicht mög-lich dass die - ser Kelch von mir ge - he

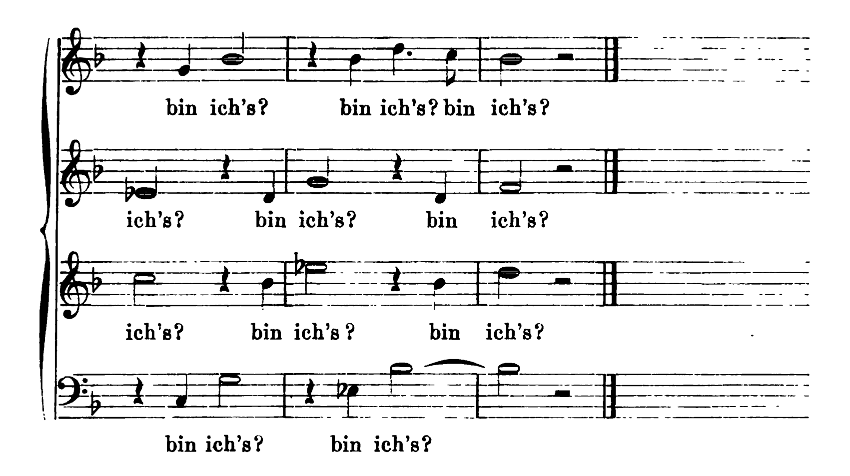


ich trin-ke ihn denn, so ge-sche-he dein Wil - le.

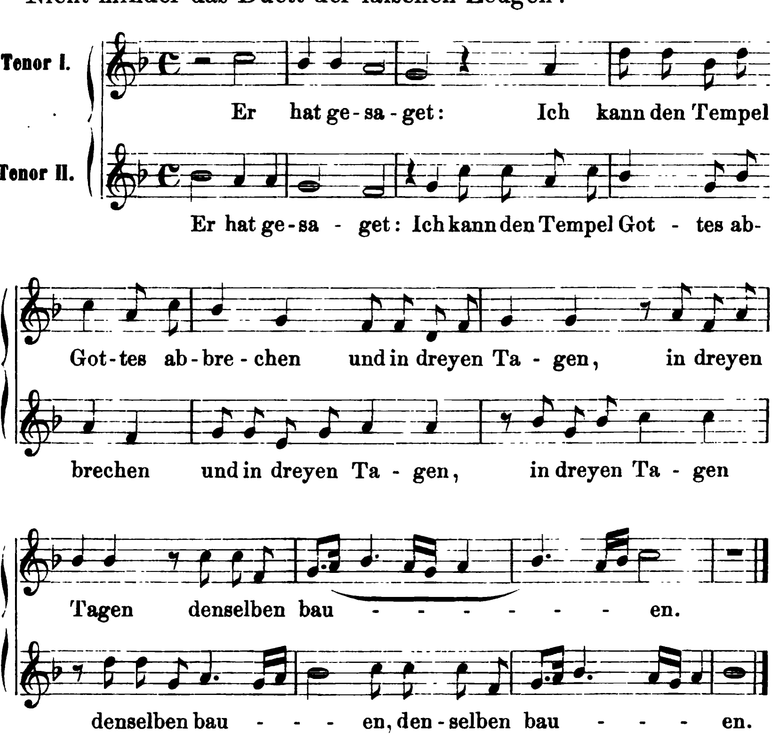
Bedeutsamer aber noch entwickeln sich die Chöre — lebendig und echt dramatisch knapp und schlagfertig gehalten; so der folgende:

Die Jünger Jesu.



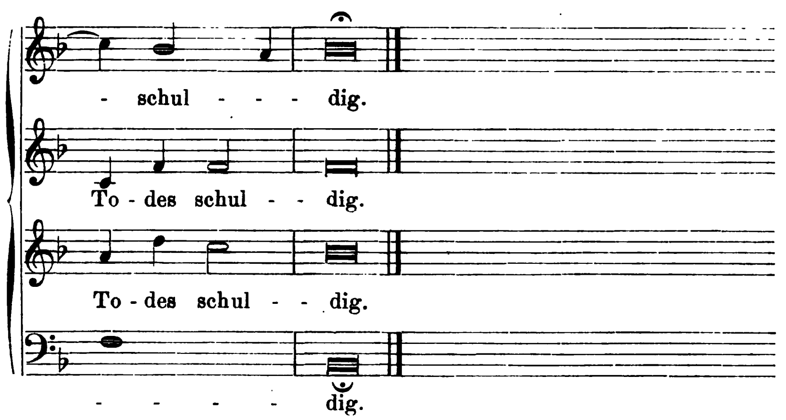


Nicht minder das Duett der falschen Zeugen:

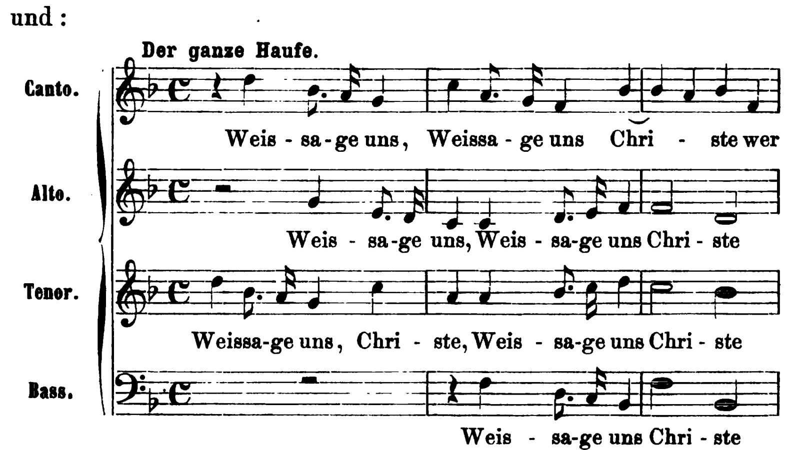


wie die wilden Chöre der Schriftgelehrten und Aeltesten und des ganzen Haufens:


Cantus.
Er ist des To-des
Altus.
Er ist des To-des schul - dig, Er ist des
Tenor.
Er ist des Todes schul - - - dig, Er ist des
Bassus.
Er ist des Todes schul-


- schul - - - dig.
To - des schul - - dig.
To - des schul - - dig.
- - - - - dig.

und:


Der ganze Haufe.
Canto.
Weis - sa - ge uns, Weissa - ge uns Chri - ste wer
Alto.
Weis - sa-ge uns, Weis - sa-ge uns Chri - ste
Tenor.
Weissa-ge uns, Chri - ste, Weis - sa-ge uns Chri - ste
Bass.
Weis - sa-ge uns Chri - ste


ist es der dich schlug? Weis - sa - ge uns
wer ist es der dich schlug?
wer ist es der dich schlug? Weis - - sa - ge uns
Weis - sa - ge uns Chri - - - -


Chri - ste wer ist es, wer ist es, wer ist es,
wer ist es,
Chri - ste wer ist es, der
- - ste wer ist es


der dich schlug, der dich schlug?
dich schlug, der dich schlug?
der dich schlug?

Ferner:



und endlich:



Die Coloratur wird ein wirkliches Mittel der Darstellung im Chor.





Ausgeführter sind die meisten Chöre der zweiten Passion (nach dem Evangelisten Marcus), allein sie entbehren daher auch meist der schlagfertigen Wirkung.

So treten die falschen Zeugen in einem weit ausgeführten vierstimmigen Chor auf, und der ganze Haufen singt das „Weissage uns" in reichbelebter Weise wie folgt:





Wahrscheinlich liess sich unser Meister durch mehr äussere Gründe zu dieser weitern Behandlung verleiten. Die Zahl der Chöre ist dem recitativisch vorzutragenden Dialog gegenüber zu gering, und er suchte deshalb einiges Gleichmaass durch eine grössere Breite des Einzelnen zu erreichen.

Von grosser dramatischer Wirkung sind wiederum die Chöre der dritten Passion, wie folgender Chor der Jünger:




gen? Herr, Herr! sollen wir mit dem Schwert, ———
Herr! sol-len wir mit dem Schwert, - - sol - len wir mit dem
gen? Herr! sol-len wir mit dem Schwert, mit dem Schwert, mit dem
Sol-len wir

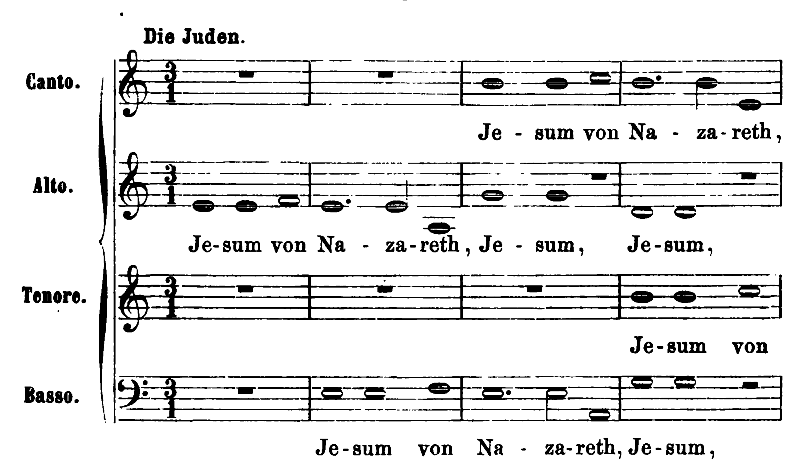

Herr! sollen wir mit dem Schwert drein schlagen, drein schla-
Schwert, ——— mit dem Schwert drein schla - - - -
Schwert, Herr! sollen wir mit dem Schwert ——— drein schla - -
mit dem

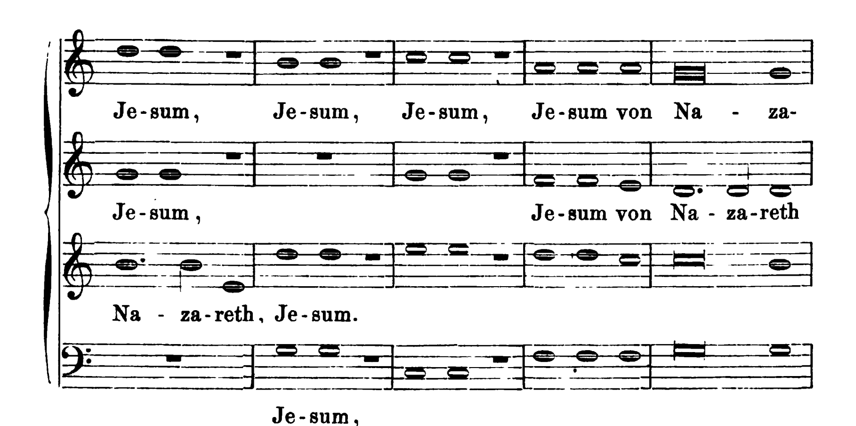

gen, drein schla - - - - - - - gen?
gen?
gen, drein schla - - - gen, drein schla - - gen?

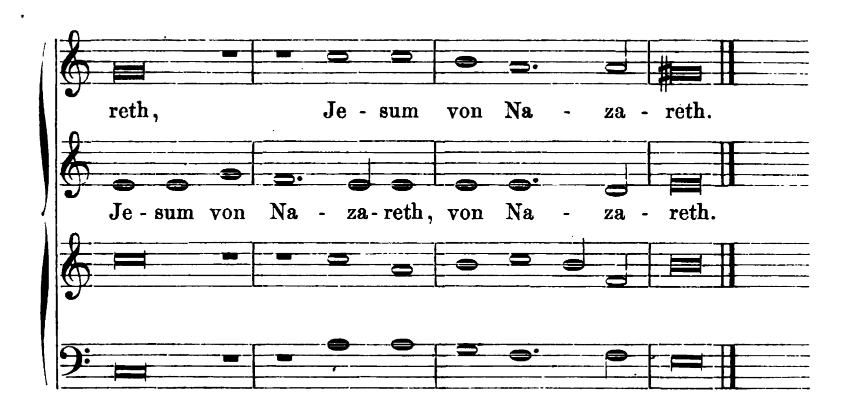
Die letzte Passion endlich (nach dem Evangelisten Johannes) ist gerade deshalb von wunderbarer Wirkung, als durch die Chöre fast durchweg die alten Kirchentonarten anklingen. Gleich der *Introitus* führt in der ganz bestimmt ausgeprägten phrygischen Tonart in die Johannäische Anschauung der Passionsgeschichte hinein, und die Juden, die Kriegsknechte und Schriftgelehrten und Pharisäer toben ihre ganze Wildheit meist in dieser Tonart oder in der Versetzung aus.

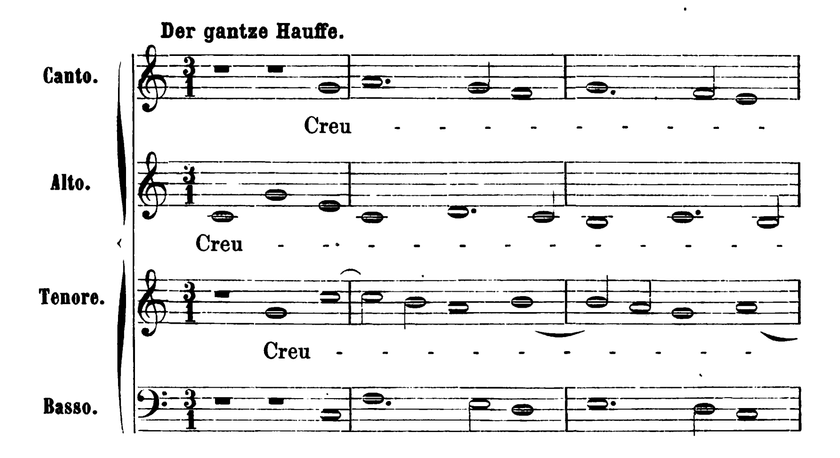
Zwei Beispiele mögen genügen darzuthun, wie vortrefflich der Meister diesen echt kirchlichen Ton in dieser Weise zu verwenden wusste :

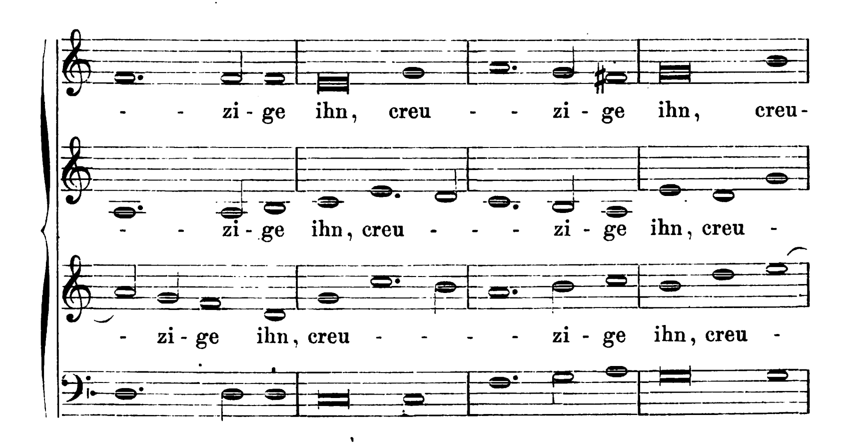
Jesus: Wen suchet ihr? Evangelist: Sie antworteten ihm :



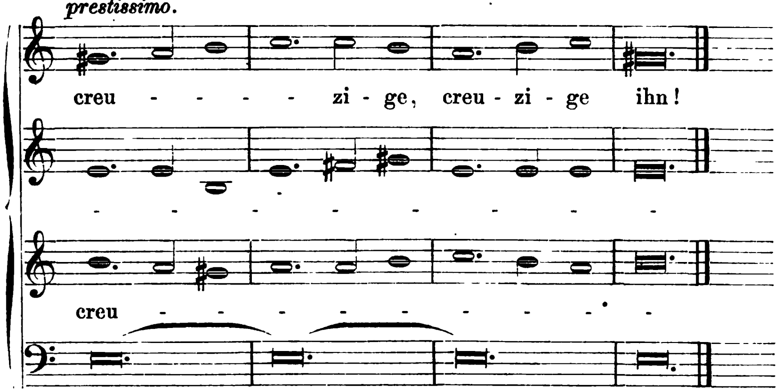



reth, Je - sum von Na - za - reth.
Je - sum von Na - za - reth, von Na - za - reth.


Der gantze Hauffe.
Canto.
Creu
Alto.
Creu
Tenore.
Creu
Basso.


- - zi - ge ihn, creu - - zi - ge ihn, creu-
- - zi - ge ihn, creu - - - - zi - ge ihn, creu -
- zi - ge ihn, creu - - - - zi - ge ihn, creu -





Wol in keinem seiner Werke hat sich der Meister so streng an die alte überlieferte Form gehalten, wie in diesen Passionen. Wie jenen lateinischen Passionen von Jaq. Berchem, Claudin, Verdelot u. A., die wir in *Liber decimus Passiones dominice, Paris, 1534*, gesammelt finden, oder denen von Cellarius, Ducis, Eckel, Galliculus, Isaac, Obrecht, Lemblin, Senffl, Stoltzer, Walther, welche bei Georg Rhaw 1538 als *Harmoniæ selectæ, quatuor vocum de Passioni Domini* erschienen; oder den Passionen von Cyprian de Rore (1558), Daser (1565 und 1578), Lassus (1565), meist der alte Kirchengesang zu Grunde liegt, oder wie die deutschen von J. v. Burck (1568 und 1577), Lachner (1594), Harnisch (1621) u. A., nach dem lateinischen Kirchenchoral mehrstimmig gesetzt waren, so schliesst sich auch Schütz dieser Weise an, und zwar so streng, dass er, dem wir doch bereits in so trefflichen Arbeiten auf dem Gebiete des

begleiteten Gesanges begegnen, der so meisterlich schon Instrumentales und Vocales in einander zu weben verstand, sich der Instrumente ganz enthält, und obgleich er bereits in seinen vorher betrachteten biblischen Scenen eine gewisse Gewandtheit bekundet, die lyrischen Hauptmomente derselben in Arien oder Dialogen plastisch herauszubilden, so verzichtet er doch auch hier darauf. In der Weise des alten Epistelgesanges, des Choraliterlesens erzählt der Evangelist und werden die einzelnen Personen redend eingeführt, aber mit um so grösserer Gewalt wirken die Chöre, in denen die Jünger, die Hohenpriester, Pharisäer und Schriftgelehrten, die Kriegsknechte, Juden und der ganze Haufen auftreten. Auch jene Weise der Kirchenaccente seiner Recitative des Evangelisten und der einzelnen Personen wird vielfach durch feinsinnige melodische Züge weit über jene früheren Passionen erhoben, aber im allgemeinen erwächst sie ganz unter denselben Voraussetzungen. Die Chöre aber überragen alles bisher in dieser Richtung geleistete um ein Bedeutendes. Die einzelnen Motive sind unmittelbar aus der Situation heraus erfunden und empfunden, dass sie uns auch mit zwingender Nothwendigkeit in dieselbe einführen, und dass sie zugleich, trotz ihrer schlagenden Kürze ihrer knappen und lebendigen Entwickelung wegen, uns vollständig Zeit gewähren, uns in sie zu vertiefen. Mit diesen Passionen hat der Meister den Grundtypus der auf der neuen Musikanschauung des Jahrhunderts emportreibenden Passion im Besonderen und des Oratoriums im Allgemeinen gefunden, und wir werden sehen, wie seine Nachfolger auf diesem Gebiet, Sebastiani, Keiser und Mattheson, sich ihm anschliessen, und wie selbst Händel und Seb. Bach, um wie viel tiefer als Schütz sie auch die heilige Geschichte erfassen und in wie reicher und mächtiger ausgeführten Tonbildern sie dieselbe darstellten, nicht über jene Grundform hinausgegangen sind.

Neben und mit Heinrich Schütz gleichzeitig wirkten, wenn auch nicht direct, so doch indirect, durch fleissige Versuche in Erweiterung des geistlichen Concerts und der Cantate, eine Reihe Meister in Obersachsen und Thüringen, denen wir meist schon auf dem Gebiete des Kunstliedes als fleissige Arbeiter begegneten, und denen wir hier noch einige Worte widmen, weil sie jeder nach einer bestimmten Richtung hin das Oratorium fördern halfen oder doch seine spätere Blüte möglich machten.



Wir begegnen zunächst jenem Meister des Liedes und des Chorals, J. H. Schein, der in seinen Concerten[1] namentlich darauf bedacht war, die neue italienische Weise dem Choral anzueignen. Da wo er dem Concert eine Kirchenmelodie zu Grunde legt, webt er dieser die reichern und belebtern Kunstmittel ein, so dass sie zu einer grössern Bedeutung gelangen. In seinen freien Schöpfungen auf diesem Gebiete[2] erweist sich wiederum seine hohe Meisterschaft in Behandlung der Liedform wirksam, so dass er auch hier den gesammten reichern neuen Apparat mit der alten ernsten Technik zu behandeln verstand. Noch erfolgreicher fast verfolgt dies Ziel

Johannes Rosenmüller. Er ist in Chursachsen geboren. Aus seinem Leben ist nur wenig bekannt. Im Jahre 1647 war er Collaborator an der Thomasschule zu Leipzig und wurde 1648 Musikdirector und Vorsteher eines eigenen Chors. 1655 stand er unter peinlicher Anklage als Verführer seiner Schüler und entzog sich einer längern Haft und Untersuchung durch die Flucht. Er floh nach Hamburg, und da ein Gnadengesuch an den Churfürsten Johann Georg, dem er das Lied: „Straf mich nicht in deinem Zorn", mit der von ihm erfundenen Melodie beigelegt haben soll, ohne Erfolg blieb, so floh er weiter nach Italien. Hier eignete er sich, namentlich im regen Verkehr mit Meistern wie Rovetta, Legrenzi, Peter Andreas Ziani, die neue italienische Weise der Composition an. Später berief ihn der Herzog von Braunschweig-Wolffenbüttel als Capellmeister nach Wolffenbüttel und dort starb er 1686.

Viel energischer noch als Schein erstrebt Rosenmüller eine gewisse strophische Anordnung seiner, sonst ganz im Sinne und Geiste der neuen italienischen Schule erfundenen geistlichen Concerte. Daher liebt er es, irgend einen Satz als leitenden Grundgedanken gegenüber den wechselnden andern Sätzen als einigendes Band festzuhalten. Seine „Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift alten und neuen Testaments", welche 1648 und 1653 zu Leipzig erschienen, sind nach Concertweise theils auf deutsche, theils auf lateinische Bibeltexte gesetzt. Die meisten bestehen aus einer Reihe unter einander abgegrenzter Tonsätze, und diese werden äusserlich wie innerlich durch einen

1. Zu vier Stimmen, Leipzig, 1612; und: „Opella nova, Geistliche Concerte mit III, IV, V und VI Stimmen zu sampt dem General-Bass auff jetzt gebraüchliche italienische Invention", Leipzig, 1618 und 1626.
2. Cymbalum Sionium, 1615.



Hauptgedanken, der immer wieder in die einzelnen Sätze hineinklingt, verbunden, so das *In te Domine speravi, non confundar in æternum* — in der Bearbeitung der ersten sechs Verse des 31. Psalms, oder in dem fünfstimmigen, von zwei Geigen begleiteten Satze für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass: „Daran ist erschienen die Liebe Gottes unter euch", in welchem diese Anklänge und Wiederholungen nach einem zweiten, durch einen Instrumentalsatz geschiedenen Theil sich hinüberziehen. In noch weit grösserer Mannichfaltigkeit erscheint uns diese Richtung in den handschriftlich auf uns gekommenen Tonsätzen, den Messen, Vesperpsalmen, Magnificat, und den Tonsätzen über deutsche und lateinische Bibelsprüche.

Die einzelnen Theile erscheinen in grösserer Mannichfaltigkeit herausgebildet, Solostimmen treten dem Chor gegenüber, und aus diesem lösen sich wiederum einzelne Stimmen zu zweistimmigem Gesange ab, oder der Chor scheidet sich in zwei dreistimmige Wechselchöre, und in das Ganze tritt dann auch wol eine concertierende Trompete, wie in dem *Lauda Jerusalem Dominum.* Die meisten dieser Tonsätze schliessen dann mit einem alle Einzelzüge der vorhergehenden zusammenfassenden fugierten Satze, und somit war die Grundform jener kirchlichen Cantatenform festgestellt, in welcher der grösste Meister kirchlicher Kunst, Joh. Seb. Bach, so Wunderbares leisten sollte.

Zunächst benutzte ein anderer obersächsischer Meister, den wir gleichfalls schon als einen der früheren Vermittler italienischer Einflüsse kennen lernten: Andreas Hammerschmidt, diese Form, um den Kunstgesang mit dem Gemeindegesange in Verbindung zu setzen, und er gab ihr dadurch eigentlich erst die rechte Bedeutung und führte sie nach der Richtung, nach welcher geleitet sie zu so herrlicher Blüte in dem genannten spätern Meister emportreiben sollte. Wir können an der grössern Zahl der Werke Hammerschmidt's hier vorübergehen. Seine „Musikalischen Andachten", die in den Jahren 1638, 1641, 1642, 1646, 1653 erschienen, wie seine „Fest-, Buss- und Danklieder" (1658), und seine Kirchen- und Tafelmusik (1662); wie seine „Fest- und Zeitandachten" (1671), sind eben Versuche, Altes und Neues zu verschmelzen, wie wir deren in dem ganzen Zeitraum begegnen, und seine Vorgänger waren meist glücklicher und reicher an Erfolgen, als er. Aber in den „*Dialogi* oder Gesprächen zwischen

Gott und einer gläubigen Seele, aus den biblischen Texten zusammengezogen und componiert in 2 und 3 und 7 Stimmen", neben dem *Basso continuo* (1645), und noch entschiedener in den „Musicalischen Gesprächen über die Evangelia" (1655 und 1656) leitet er diese Bestrebungen nach jener so ausserordentlich fruchtbringenden Richtung hinüber.

Das letztere Werk enthält einen vollständigen Kirchenjahrgang für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst, und der Verkündigung des Evangeliums werden Sprüche des alten und neuen Testaments, oder die Choralweise entgegengesetzt, um jenen ein specifisches, durch den Choral ein specifisch protestantisches Gepräge zu geben, um durch Spruch oder Lied den Text des Evangelii dem frommen Herzen eindringlicher und bedeutsamer näher zu legen. Der Kunstgesang wird dadurch wieder ein wesentlicher Theil des Gemeindegesanges, und wenn auch die Gemeinde in den Choral nicht mit einstimmen sollte, sie fand sich doch durch die bekannte Melodie gewissermaassen selbstthätig betheiligend.

Eine noch genialere Verschmelzung von kirchlicher Weise mit dem Kunstgesange begegnet uns in zwei thüringer Meistern, die wir deshalb als die unmittelbaren Vorgänger Joh. Seb. Bach's bezeichnen müssen: Joh. Rudolf Ahle und desen Sohn Johann Georg.

Johann Rudolf Ahle ist am Weihnachtsabend 1625 zu Mühlhausen in Thüringen geboren. 1643 gieng er nach Göttingen und widmete sich unter dem berühmten Georg Andreas Fabricius ernsten wissenschaftlichen Studien, welche er dann 1645 auf der hohen Schule zu Erfurt fortsetzte. Doch kaum ein Jahr darauf wurde er an das Cantorat der St. Andreaskirche berufen, und diese Stellung wol veranlasste ihn zur Ausarbeitung seiner Anweisung zur Singkunst[1]. 1649 folgte er einem Rufe nach seiner Vaterstadt, als Organist an der Hauptkirche zu St. Blasien; wurde 1655 in den Rath der Stadt aufgenommen; bald darauf zum Bürgermeister der freien Reichsstadt erwählt, bekleidete er diese Stelle bis zu seinem 1673 erfolgten Tode.

In seinem „Thüringischen neugepflanzten Lustgarten" worin 26 geistliche musikalische Gewächse von drei, vier, fünf bis zehn und mehr Stimmen befindlich (1657 und 58), wie in dem „Nebengang des neugepflanzten Thüringischen Lustgartens" (1663) und dem letzten Theil: „Zehn neue geistliche Concertgewächse" (1665),

1. Compendium pro tenellis, Erfurt, 1648.

schliesst er sich ziemlich eng an Hammerschmidt an. Bibelverse stehen einander gegenüber und diesen wiederum die Liedstrophe in derselben Weise, nur noch tiefsinniger und feiner durchdacht, als bei jenem Meister. Mit seinen „Zehn neuer geistlicher Arien" — die ersten zwei 1660, das dritte und vierte 1662, wie das fünfte 1669 erschienen, und in den „Neuen geistlichen Andachten" (1662 und 1664), wie in den geistlichen „Fest- und Communion-andachten (1674), hat der Meister die neue Form der Arie mit den echt künstlerischen Mitteln zu einer Form für den echt deutschen Gemüthserguss begründet. Wir konnten bereits seiner hohen Bedeutung für die Entfaltung des Liedes gedenken, und derselbe feine Sinn, der ihn dort auf rhythmisches Ebenmaass leitete, führte ihn auch hier auf die rechte Form der Arie. Wir sahen diese als ein Gegensatz zum Recitativ in Italien herauftreiben und fanden sie bei Schütz schon ziemlich bestimmt ausgebildet, allein immer noch bis zu einem gewissen Grade mit dem alten weitschweifigen, den ursprünglichen Grundgedanken nicht vertiefenden, sondern mehr umschreibenden Apparat. Indem Ahle von der Liedform seinen Ausgang nimmt, gewinnt er die Form, welche dann die spätern Meister mit ihrem reicheren Apparat zu vertiefen vermochten. Eine grosse Anzahl dieser Arien sind in der knappen Liedform geschrieben, und nur die Instrumentaleinleitungen und Nachspiele, meist für Streichinstrumente, die ziemlich selbständig eine eigne Darstellung des Gesammtinhalts versuchen, geben den Tonsätzen eine mehr arienmässige Erweiterung. Daneben finden wir indess auch Tonsätze, die schon durch ihre breiteren Melodien weit über das Lied hinausragen, wie die auf das Pfingstfest: „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen", oder: „Der grosse Drache zürnt und will mit Gott rechten". Vollständig im neuen Sinn und Geist ausgeprägte Arien, die in ihrer Anlage Johann Seb. Bach als Muster vorgeschwebt haben mögen, finden wir bei dem Sohne und Amtsnachfolger Rudolf Ahles:

Johann Georg Ahle. Er ist gleichfalls zu Mühlhausen 1650 geboren und wurde nach des Vaters Tode 1673 dessen Amtsnachfolger an der Kirche zu St. Blasien. Auch er wurde wie sein Vater in den Rath der Stadt berufen. 1680 erwarb er, „wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner trefflichen Wissenschaft in der edlen deutschen Poesie, wie auch seiner raren und anmuthigen Art in der

belobten Musik und deren netten Composition halber", durch Kaiser Leopold I. die Dichterkrone. Er starb 1706 am 1. December.

In seinem „Neues zehn geistlicher Andachten, mit einer und zwei Vocal-, und einer, zwei, drei und vier Instrumentalstimmen zu dem Basso Continuo gesetzt", das bereits 1671 erschien, schliesst er sich zunächst an seines Vaters Arbeiten, worauf schon der Titel hindeutet, ziemlich eng an; allein er geht doch auch namentlich in der Instrumentalbegleitung, in ihrer mehr selbständigen Führüng dem Gesang gegenüber, schon ganz bedeutsam über diesen hinaus.

Von seinen späteren Werken, welche alle einen ganz im Geist der damaligen Zeit erfundenen Titel tragen, sind ein Theil nur Instrumentalsätze, wie die „Zwei Theile instrumentalische Frühlingslust", 1675, 1676; „Die Unstrutische Terpischore und Thalia" und das anmuthige „Zehn vierstimmiger Violdigambspiele", 1681. Sie bieten nichts bemerkenswerth Abweichendes dar. Seiner theoretischen Werke: „Die Unstruthina", 1687, die „Anmerkungen zu seines Vaters Singekunst", 1690, und die „Musikalischen Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintergespräche", 1695, 1697, 1699, 1701, konnten wir schon mehrfach erwähnen. Hier können uns nur die arienmässigen Tonsätze interessieren, welche er 1678 als „Unstruthische Melpomene, begreifend zwölf vierstimmige Bet-, Buss- und Sterbelieder, sammt Zugabe eines Trauer- und Trostgedichts und zweier Jammergetöne", und 1679 unter dem Titel: „Unstrutische Urania, enthaltend zwölf vierstimmige geistliche Lenzen und Liebeslieder", und in der *Polyhymnia* und der „Musikalischen Mayenlust" (1676, 1677, 1678) veröffentlichte. In ihnen ist die Form der Arie, wie sie dann von Händel und Bach weiter gebildet wurde, vollständig festgestellt. Die Vorspiele, namentlich die für Violen und Geigen geschriebenen, sind viel selbständiger, als die seines Vaters und seiner ersten „Zehn geistlicher Arien". Sie legen den Hauptgedanken der Arie in einem kurzen, ganz selbständig verarbeiteten Satze dar. Als Nachspiel werden dann meist dieselben Motive zu beliebten Tänzen, Couranten, Giguen oder Sarabanden verarbeitet, und wie er hiermit wie in der ganzen Construction der eigentlichen Arie die Grundformen für die weitern Arbeiten seiner unmittelbaren Nachfolger, Händel und Bach, gefunden hat, wird uns später noch zu vollständigem Bewusstsein kommen.

In gleichem Streben finden wir endlich noch einen thüringischen Künstler, **Wolfgang Carl Briegel**, der indess weniger hierdurch, als durch die Art, wie er die einzelnen Tonsätze wiederum zu vereinigen wusste, unsre Beachtung verdient. Er wurde um 1626 geboren und wir begegnen ihm 1650 schon als Hofcantor zu Gotha, im Dienste des Herzogs Ernst's, des Gottseligen. Auf dem Titel seines „Musikalischen Rosengartens" nennt er sich schon „der Musikdirector auf dem fürstlichen Hause Friedenstein." Später kam er in die Dienste des Landgrafen von Hessen-Darmstadt, und noch im ersten Decennium des achtzehnten Jahrhunderts war er am Leben. Sein Todesjahr ist noch unbekannt. Wie Ahle liess auch er 1660 sein erstes: „Zehn geistlicher Arien", und 1661 ein zweites erscheinen, und 1663 die verwandten „Buss-, Lob- und Danklieder". Er steht hier mit Ahle auf demselben Boden. In seinen übrigen Werken, dem „Musikalischen Rosengarten" (1658), „Evangelischer Blumengarten" (1660), „Musikalische Trostquelle (1679), „Musikalischer Lebensbaum (1680), „Evangelischer Palmzweig" (1684), Evangelische Davidsharfe" (1685) u. s. w., schliesst er sich dann mehr jenem Rosenmüller'schen und Hammerschmidt'schen Styl an, und seine mannichfach aus Bibelstellen und Liederstrophen zusammengesetzten Tonsätze gewinnen in der breiteren Ausführung, welche die einzelnen Sätze erfahren, fast oratorische Breite.

So erscheinen jene Anfänge des oratorischen Styls bei Johannes Gabrieli und den ersten deutschen Vermittlern, in Briegel schon in herrlicher Entfaltung, indem dieser Meister die von den einzelnen Meistern gewonnenen Momente in sich zu vereinigen suchte. Von hier aus war der letzte Schritt nicht mehr so schwer: alle diese Momente künstlerischer Darstellung auf grosse weltgeschichtliche Ereignisse überzutragen, und demgemäss die einzelnen Partien grossartiger auszugestalten. Die Anfänge hierzu begegnen uns gleichfalls schon in diesem Jahrhundert auch in:

Johann Sebastiani, wenn auch nur der Anlage, nicht der Ausführung nach. Er ist nach Pisansky 1622 zu Weimar geboren und lebte längere Zeit in Italien seinen Studien. Im Jahre 1650 kam er nach Königsberg und wurde hier 1661 Churbrandenburgischer Capellmeister. Als solcher veröffentlichte er „Das Leyden vnd Sterben unsers HERRn vnd Heylandes Jesu

Christi, in eine recitirende Harmonie von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen nebst dem *Basso continuo* gesetzet, worinnen zur Erwirkung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus den gewöhnlichen Kirchenliedern mit eingeführet und dem Texte accommodiret worden von Sr. Churfürstl. Durchlaucht zu Brandenburg bestelltem Capellmeister in Preussen, Johann Sebastiani, *Vimariæ Thüringo*, Königsberg, 1672."

Es dürfte dies wol die erste Passion sein, auf welche die neue vorher besprochene Concertweise Anwendung fand, welcher eine Instrumentalbegleitung (2 Violinen, 4 Violen, und den Bassus continuus nebst einer Orgel und andern subtilen Instrumenten, als Lauten, Theorben, Violen di Gamba oder di Braccio) und eingelegte Liederverse (vom Sopran gesungen) zugesetzt werden. Sebastiani hatte nur in Italien zu einseitig die neue Weise sich angeeignet und den Contrapunct zu sehr vernachlässigt, und, wiederholt haben wir es ausgesprochen, nur indem die deutschen Meister die Strenge der alten Schule mit der Lieblichkeit und Freiheit der neuen zu verbinden wussten, erwuchs unter ihren Händen die grossartige Kunst der neuen Zeit. Sebastiani vermochte wol anmuthige Melodien zu erfinden, nicht aber sie kunstvoll auszustatten; daher können wir wol seine Passionsmusik in ihrer Anlage, nicht aber in ihrer Ausführung als die neuen Arbeiten der spätern Meister vorbereitend ansehen.

Fünftes Kapitel.

Die selbständige Ausbildung der Instrumentalmusik.

Ungleich grössere Schwierigkeiten als der Entwickelung der Vocalmusik stellten sich der Entwickelung der Instrumentalmusik entgegen. Jene fand die Organe ihrer Erzeugung vollständig fertig vor; es bedurfte eben nur äusserer und innerer Anregung, um sich ihrer zu bedienen, und wie die verschiedenen Völker zu verschiedenen Zeiten das Gesangorgan benutzten und den Gesangton verwerthen lernten, versuchten wir im Verlaüf unserer bisherigen Darstellung nachzuweisen. Dabei mussten wir auch

der Instrumentalmusik mehrfach gedenken, aber wir fanden sie selbst dann noch, als das Vocale sich bereits schon zu einer gewissen Bedeutung erhoben hatte, in ihren ersten naturalistischen Anfängen. Wir fanden bei den Chinesen schon eine, wenn auch Anfangs unvollständige Tonleiter, aber doch ein ziemlich sinnig darauf gebautes Tonsystem; von Instrumenten dagegen kaum einige, welche die ganze Tonleiter darzustellen vermögend gewesen sein mögen. Vorherrschend sind es Schlag-, Rassel- und Klinginstrumente, ohne bestimmt zu unterscheidende Töne, die sie anwandten, und nur diejenigen Instrumente, welche sie zu ihren Messungen des Tons verwenden konnten — die Pfeife und die Saiteninstrumente erscheinen einigermaasen entwickelt. Dass indess auch sie nur dazu dienten, etwa den Tanz oder Marschschritt zu regeln und nothdürftig den Gesang zu unterstützen, versuchten wir schon früher nachzuweisen. Weiterhin fanden wir dann, wie mit der immer wachsenderen Lust am sinnlichen Klange die Speculation sich auch der Instrumente bemächtigt, und um den Ton zu veredeln, die Natur der Stoffe, aus welchen die Instrumente geformt sind, untersucht und scheidet, und die Mechanik meist auf empirischem Wege zu verbessern sucht. Die tonlosen Rasselinstrumente treten dadurch mehr in den Hintergrund, und die Saiten- und Blasinstrumente wachsen bei den Hebräern und Griechen zu einer grossen Menge in grosser Mannichfaltigkeit an.

Wir fanden bei den Griechen schon Flöte und Lyra — die Blasinstrumente und Saiteninstrumente — in einem Wettstreit, und sahen die gesammte griechische Musik untergehen, als sich die Instrumentalmusik zu gewisser Selbständigkeit erheben wollte.

Das Christenthum schliesst ganz naturgemäss alle Instrumente zunächst aus, denen es nicht das roh Sinnliche ihres Klanges, mit welchem allein die ganze vorchristliche Welt operiert hatte, abzustreifen vermochte. Wir sahen, wie einzelnen frommen Kirchenvätern selbst der Gesangton als zu reizvoll sinnlich Sorge machte, und verstehen um so eher, dass sie den Instrumenten den Eingang in den Gottesdienst versagten, deren Technik keine andere Anwendung zuliess, als den rein materiellen Klang in seiner sinnlichen Wirkung zu unterstützen. Nur die Orgel fand, wie wir früher schon andeuteten, aus diesem Grunde Gnade vor den Augen der frommen Herren, und das Monochord wurde beim Gesangunterrichte verwendet. Alle übrigen Instrumente, deren

wir die meisten an den betreffenden Orten schon erwähnten, blieben den fahrenden Musikanten und den sich später festsetzenden Zinckenisten und Stadtpfeifern überlassen. Auch mancherlei Zeugnisse über die Anwendung der Instrumente konnten wir schon beibringen, und aus ihnen ergab sich, dass diese immer nur äusserlich veranlasst wurde, wo es galt, den Tanz- oder Marschschritt zu regeln, oder öffentliche Aufzüge und Feste zu „illustrieren“ oder den Gesang zu stützen. Da, wo sie zu beliebter Gemüthsergötzung geübt wurde, schliesst sie sich in der bereits beschriebenen Weise an das Vocale an. Dass sie indess selbst in jener Bedeutung, unter den Händen der „fahrenden Leute“, fortwährend sich verbesserte, beweist die Limburger Chronik. „In dem Jahre (1360) heisst es dort, hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeiffenspiel und hatten aufgestiegen in der Musica, dass die nicht also gut war bishero, als nun angegangen ist. Denn wer vor fünff oder sechs Jahren ein guter Pfeiffer war im Land, der deuchte ihn jetzund nicht ein Fliehen.“ Da wir weder aus dieser Zeit, noch aus der frühern oder der spätern bis etwa zum Jahre 1539, in welchem Jahre Tänze — wol die ersten Instrumentalsätze — in Paris erschienen, Proben haben, so dürfte ein einigermaassen entsprechendes Bild von dem Stande der Instrumentalmusik nur durch die Betrachtung der gebräuchlichsten Instrumente zu gewinnen sein.

Wir beginnen mit der Orgel als demjenigen Instrument, welches, wie wir bereits sahen, am frühesten zu einer gewissen Selbständigkeit und zugleich Bedeutung für die gesammte Weiterentwickelung der Kunst gelangte.

Ueber die früheste Geschichte der Orgel mussten wir das Wesentlichste bereits in vorhergehenden Capiteln erwähnen: Der Umfang der Orgeln richtet sich, so lange nur der Cantus choralis darauf ausgeführt wurde, genau nach dem Umfang der Singstimmen, und so ist es wol anzunehmen, dass die schon ziemlich vollkommen construierten ältern Orgeln den Umfang der den Cantus firmus führenden Tenorstimme zunächst nicht überschritten:

$H \; c \; d \; e \; f \; g \; a \; h \; \bar{c} \; \bar{d} \; \bar{e} \; \bar{f}$

„etliche aber also“[1]

$c \; d \; e \; f \; g \; a \; b \; \bar{c} \; \bar{d} \; \bar{e} \; \bar{f} \; \bar{g} \; \bar{a}$

1. Syntagma mus., Tom II, pag. 94.

Agricola in seiner *Musica instrumentalis* giebt den Umfang der Orgeln schon in chromatischer Folge vom Contra-*f* bis $\bar{g}$ an, und zwar scheint er die sogenannte kurze Octave im Bass noch nicht gekannt zu haben. In Ammerbach's Orgel- und Instrumententabulatur[1] finden wir sie dagegen schon. Er giebt den Umfang der Orgel wie folgt an (die obern Buchstaben bezeichnen die Obertasten):

C D B cis dis
E F G A H c d

und dann chromatisch weiter bis $\bar{\bar{a}}$.

Dass die Tasten der Claviatur zu breit waren, um sie mit den Fingern niederzudrücken, sondern dass sie, wie Praetorius sagt, „mit zugethaner Faust“ geschlagen werden mussten (daher der Name „Orgelschläger“, der sich selbst in unserm Jahrhundert noch vorfindet), konnten wir bereits erwähnen. Dom Bedos de Celles[2] erzählt von alten Orgeltasten, welche fünf bis sechs Zoll breit gewesen sein sollen.

Dem entsprechend war auch die übrige Einrichtung dieser Orgeln. So plump wie die Claves waren die Pfeifen, Ventile, die Windlade und die Blasebälge, die meist in grosser Anzahl vorhanden gewesen sein sollen. So soll die Orgel zu Halberstadt zwanzig und die zu Magdeburg vierundzwanzig sehr kleine Bälge gehabt haben, so dass zehn bis zwölf Menschen nöthig waren, um sie in Bewegung zu erhalten. Dabei war das ein sehr mühsames Geschäft. Der Bälgetreter musste, wenn er den einen Balg heruntergetreten, den andern wieder mit seinem Fusse heraufziehen. Dies wurde dadurch bewerkstelligt, dass er sich an einer Stange festhielt und mit Hülfe eines Holzschuhes, der am Balg befestigt war, diesen, indem er den Fuss in den Schuh steckte, heraufzug. Dass bei dieser grossen Unvollkommenheit der Construction wie der Behandlung des Instruments die Klangwirkung nicht eben eine sehr erbauliche gewesen sein mag, ist erklärlich, und ihre Anwendung in der Kirche erfuhr auch aus diesem Grunde vielfach heftigen Widerspruch. Doch hatte dies nur einen um so gesteigertern Eifer, sie zu verbessern, zur Folge. Nachdem in der Vocalmusik, durch die harmonische Ausbildung des gregorianischen Systems, die Halbstufen eingeführt waren,

1. Leipzig, 1571.
2. Facteur d'orgues, 4e Partie; Préface, N° XXXIV.

wurde es auch Bedürfniss, sie auf der Orgel darzustellen. Dadurch wurde man genöthigt, die Claviatur zu erweitern, und um ihr nicht eine gar nicht mehr zu beherrschende Ausdehnung zu geben, mussten die Tasten kleiner gemacht werden. Eine weitere Verbesserung, gleichfalls wol eine natürliche Folge der Entwickelung der Vocalmusik, war die zweite Claviatur, welche wahrscheinlich aus dem Bedürfniss für den unterschiedenen Klang der Singstimmen ein Aequivalent zu gewinnen, hervorgieng. Nach Michael Praetorius[1] hatte bereits im vierzehnten Jahrhundert die Orgel in der Domkirche zu Halberstadt ein Ober- oder Manualclavier — jener Zeit auch Discant genannt — mit vierzehn diatonischen und acht chromatischen Claves. Dem entspricht die Erfindung des Pedalclaviers, welches, wie bereits erwähnt, einem Deutschen, Bernard (um's Jahr 1470 zu Venedig lebend), zugeschrieben wird. Diese Verbesserungen fanden überall Anerkennung und Nachahmung. Conrad Rotenburger, aus Nürnberg gebürtig, Heinrich Traxdorff (auch Drossdorff, Gossdorff und Trendorff genannt), aus Mainz, Caspar Melchior Stephan und sein Sohn Michael — und Henricus Crantius werden von Praetorius[2] als berühmte Orgelbauer in diesem Jahrhundert genannt. Joachim Hess's Orgeldispositionen[3] berichten von einer Orgel zu Delft in Holland, welche drei Handclaviere, ein freies Pedal und achtundzwanzig Stimmen hatte, und die im Jahre 1455 gebaut worden war.[4]

Wir ersehen aus ihrer Beschreibung, wie früh die Orgelbauer und Organisten die Orgel zu einem Rieseninstrument zu machen bestrebt waren, welches möglichst alle Instrumente in sich vereinigt. Wir finden bereits Flöten, Trompet, Posaune und Vox humana. Zu einer wirklich kunstgemässen Entwickelung konnten die Orgeln indess erst gelangen, als man durch die Erfindung der sogenannten Springlade die Stimmen zu sondern im Stande war. Jede zu einer besondern Stimme gehörige Pfeifenreihe, Register genannt, wurde durch einen sogenannten Registerzug gegen den Wind abgeschlossen, so dass erst, wenn das Register geöffnet wurde, der Wind zuströmte. Später wurde die

1. Organograph., pag. 98.
2. Syntagma mus., Tom II.
3. 1774, S. 19.
4. Die Disposition auch bei J. Antony: „Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, Münster, 1832, pag. 86.



Springlade durch die sogenannte Schleiflade ersetzt. Jetzt erst war es möglich, die einzelnen Registerzüge zu einer gewissen Selbständigkeit herauszubilden, und sie so für eine künstlerische Wirkung zu verwenden. Man gebrauchte zur Unterscheidung der einzelnen Register die sehr einfache Bezeichnung nach der Länge der Pfeifen. Eine offene Flötenpfeife von acht Fuss Länge giebt den Normalton *C* an, und das mit ihm beginnende Register nannte man das achtfüssige. Das nächste Register, welches die Oberoctave von diesem hervorbringt, enthält nur halb so lange Pfeifen und heisst deshalb vierfüssig; zweifüssig ist die nächste Octave u. s. w. Dem entsprechend gieng man auch in die Tiefe hinab, mit einem sechzehn-, ja sogar zweiunddreissigfüssigen Register. Pfeifen von so bedeutender Länge waren indess kostspielig und schwierig herzustellen, und erst, als man die Entdeckung machte, dass der Ton einer Flötenpfeife fast um eine Octave tiefer wird, wenn man sie oben verschliesst, wurden die tiefern Register sogenannte Gedacktregister (früher „Untersatz" genannt), deren Pfeifen bei einer Länge von sechzehn Fuss doch den Zweiunddreissigfusston hervorbrachten. Weil die gedackten Pfeifen einen sanfteren Ton hervorbrachten, als die offenen, so wandte man sie später auch in höheren Tonlagen an. Eine andere Erfindung waren die Zungen- und Schnarrwerke, mit welchen man namentlich verschiedene Instrumente nachzuahmen versuchte.

Als vorzügliche Werke jener Zeit nennt Praetorius[1] die Orgel der Paulinerkirche zu Leipzig, die schon mit einem Rückpositiv versehen war — die von dem Ordensmann M. Michael gebauten Orgeln zu Aschersleben und auf dem Hause Manssfelde — ferner die von Gregor Vogel (der um's Jahr 1568 noch lebte) erbauten Orgeln zu Magdeburg, in St. Johann und in St. Aegidii und St. Martin zu Braunschweig — die 1539 zu Rostock von Heinrich Glovatz erbaute Orgel. Das berühmteste Orgelwerk jener Zeit war wol das von David Becke, Bürger und Orgelmacher aus Halberstadt, erbaute und 1596 vollendete der Schlosskirche zu Gröningen bei Halberstadt, von welchem uns Andreas Werkmeister in einer besondern Schrift: *Organum Grüningense redivivum.* Quedlinburg und Aschersleben, Nachricht giebt. Diese Schrift wird noch

1. Am angeführten Orte.



dadurch interessant, dass sie die, wahrscheinlich jener Zeit berühmtesten Organisten nennt, welche, 53 an der Zahl, zur Abnahme der Orgelprobe verschrieben waren, von denen jeder das Instrument spielte. Von bis auf unsere Zeit bekannten Namen finden wir nur:

Hans Leo Hassler von Augsburg und seinen Bruder Caspar von Nürnberg, Hieronymus Praetorius von Hamburg und Michael Praetorius von Wolfenbüttel.

Von grösserer Wichtigkeit, als die fortwährend versuchte Einfügung neuer Register, der *Vox humana* — der *Viola da Gamba* — der *Vox angelica* — der *Fugara* — des *Piffara* und *Salcionalo*, waren zwei Neuerungen, die nicht nur für das Orgelspiel, sondern für die gesammte Kunst von tiefgreifendem Einfluss werden sollten: die Annahme einer mehr bestimmten Stimmhöhe und die Einführung der gleichschwebenden Temperatur.

Ein Mittel für die Bestimmung relativer Tonverhältnisse hatte auch die christliche Musik immer noch nur im Monochord. Zwar wird bei den Pfeifen die Höhe des Tons durch ihre Mensur bedingt, allein die Mechanik war jener Zeit noch zu unentwickelt, um alle nothwendigen Bedingungen zu erfüllen, und es wurde unbedingt nöthig, nach einem Normalinstrument, mit einem einzigen Normalton, die verschiedenen Instrumente abzustimmen. Es wurde dies um so nothwendiger, als diese zu immer grösserer Vollkommenheit und zu einer erweiterten Anwendung und Selbständigkeit gelangten.

Praetorius[1] sagt hierüber: „Vnd ist anfangs zu wissen, dass der Thon sowol in Orgeln, als andern Instrumentis Musicis offt sehr varijre; dann weil bei den Alten das concertiren und mit allerhand Instrumenten zugleich in einander musiciren nicht gebräuchlich gewesen; sind die blasenden Instrumente von den Instrumentenmachern sehr vnterschiedlich, eins hoch, das andre niedrig intonirt vnd gemacht worden. Dann je höher ein Instrumentum *in suo modo et genere*, als Zincken, Schalmayen und Discant-Geigen, intonirt seyn, je frischer sie lauten vnd resonniren: Hiergegen, je tieffer die Posaunen, Fagotten, Bassonetti, Bombardoni, vnd Bassgeigen gestimbt seyn, je gravitetischer vnd prächtiger sie einher prangen. Dahero es dann einem Musico, wenn die Orgeln,

1. Syntagma mus., Tom II, de Organographia, cap. II, pag. 11.

Positiffe, Clavicymbel vnd andere blasende Instrumente nicht zugleich in einem vnd rechten Thon stehen, viel mühe machet.

Es ist der Chor-Ton bei den Alten anfangs vmb ein Ton niedriger vnd tieffer gewesen, als jtzo, welches dann an den alten Orgeln vnd andern blassenden Instrumenten noch zu befinden, vnd hernacher von Jahren zu Jahren so weit erhöhet worden, als er jtzo in Italia vnd Engellandt, auch in den Fürstlichen Capellen Deutsches Landes im Gebrauch ist. Wiewol der Englische Thon an Instrumenten noch vmb etwas, doch ein gar geringes, niedriger ist, welches an ihren Zincken, Schalmeyen, Hoboyen (wie sie es nennen) so daselbst gefertigt werden, zu vernehmen.

Es seynd aber etliche gewesen, welche diesen jtzigen Thon noch umb ein Semitonium zu erhöhen sich vnterstehen wollen: Welches, obs mir zu corrigiren zwar nicht gebüret, so ist jedoch meines Ermessens, solche Höhe der *Cantoribus vocalis Musicæ*, sonderlich der Altisten vnd Tenoristen, sehr vnbequem, vnd offtmals fast vnmöglich zu erreichen. Darumb man es billig bey dem vorgesetzten Tono bleiben lassen muste; weil derselbe ohne das nicht allein von Vocalisten, sondern auch von den Instrumentisten bei den besayteten Instrumenten, als *Violino di Braccio* vnd *Violen di Gamba*, auch Lauten-Pandoren vnd dergleichen, zum offtern zu hoch befunden wird: Denn es ausbündige Saiten seyn müssen, die solche Höhe erleyden können. Daher kömpts denn, wenn man mitten im Gesang ist, da schnappen die Quinten dahin, vnd liegen im —. Darmit nun die Saitten desto besser bestimbt bleiben können, so müssen solche vnd dergleichen besaittete Instrumenten auch vmb eine Secund tieffer musicirt werden. Welches zwar den vnerfahrenen Musicis Instrumentalibus schwer vorkömpt. Den Vocalibus vnd Sengern aber an jhrer Stimm, vmb ein Thon niedriger zu musiciren, sehr viel hilfft.

Darumb lasse ich mir den Vnterscheidt, da man zu Praag vnd etlichen andern Catholischen Kapellen, den Thon in Chor-Thon vnd Cammer-Thon abtheilet, auss der massen sehr wol gefallen. Denn daselbsten wird der jetzige gewöhnliche Thon, nach welchem nunmehr fast alle vnsere Orgeln gestimmet werden, Cammer-Thon genannt, vnd allein vor der Taffel vnd in Convivijs zur Froligkeit gebraucht; welches dann vor Instrumentisten, wegen der blasenden, sowol auch besaitteten Instrumenten am bequembsten.

Der Chor-Thon aber, welcher ůmb einen gantzen Thon tieffer ist, wird allein in der Kirchen gebraucht: Vnd dasselbe erstlich, vmb der Vocalisten willen, damit dieselbige, weil auff jhnen die grösseste vnd meiste müh in der Kirchen (sonderlich in Catholischen Capellen, da das Singen, wegen der vielen Psalmen vnd sonsten lang währet), beruhet, mit jhrer Stimme desto besser fortkommen, vnd nicht so bald wegen der Höhe heischer werden mögen. Zum andern, dass auch die Menschen Stimm, wenn sie im Mittel vnd etwas tieff hereingehet, viel anmuthiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der höhe über vermögen oben hinaus rufen vnd schreien müssen. Darum dann *propter alias etiam multifarias commoditates, suavitatem singularem et contentus bene susceptos* nicht vbel gethan were, dass alle Orgeln vmb einen Thon, oder Secund tieffer gestimmet vnd gesetzt seyn möchten. Welches aber nunmehr in vnsern deutschen Landen zu endern gantz vnmöglich, vnd dennoch bey dem gewönlichen Cammer-Thon (welcher jtziger Zeit an den meisten Ortern Chor-Thon genannt vnd dafür gehalten wird) wol verbleiben muss.“

Wir sehen hieraus, dass man jener Zeit zweierley Stimmungen hatte, die einen nach dem Chor-, die andern im Cammerton, und die Differenz betrug eine ganze Tonstufe, so dass beim Zusammenwirken die im Chorton stehende Orgel oder die im Cammerton stehenden Instrumente transponiert werden mussten. Dass auch hierin noch nicht völlige Uebereinstimmung herrschte, bezeugt weiterhin ebenfalls Praetorius:

„In Engellandt haben sie vor zeiten, vnd in den Niederlanden noch anjetzo, ihre meiste blasende Instrumenta vmb eine *tertiam minorem* tieffer, als jetzo vnser Cammer-Thon, intoniret vnd gestimbt, also dass jhr *F* ist im Cammer-Thon vnser *D*, vnd jhr *G* unser *E*. Wie dann auch der vortreffliche Instrumentenmacher zu Altorff, Johannes Bossus, die meisten Clavicymbeln vnd Symphonien, auch darein gemachte Pfeiffwerke in demselbigen Tono intoniret vnd gestimmet.

Wiewol auch in Italia vnd anderen Catholischen Capellen Deutsches Landes, jtzt gedachter niedriger Thon *in tertia inferiore* gar sehr im Gebrauch: Sintemahl etliche Itali an dem hohen Singen, wie nicht unbillig, kein gefallen, vermeynen es habe keine art, könne auch der Text nicht recht wohl vernommen werden, man krehete, schreie vnd singe in der höhe, gleichwie die Grasemägde.“

Noch erfolgreicher wurde die Einführung der sogenannten gleichschwebenden Temperatur. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass schon früh zwischen der Musikpraxis und der mathematischen Berechnung des Tons Differenzen an den Tag traten, welche zu verschiedener Zeit von verschiedenen Forschern auszugleichen versucht wurden.

Die Höhe des Tons wird durch die Anzahl der Schwingungen, welche der tönende Körper in einer gewissen Zeit macht bestimmt, so dass zum Beispiel die doppelte Zahl der Schwingungen eines angenommenen Tons in gleicher Zeit die Octave desselben giebt. Wie aber die Anzahl der Schwingungen eines Körpers durch seine Länge bedingt wird, so auch der Ton. Eine um die Hälfte verkürzte Saite giebt bei gleicher Spannung die Octave des durch die ganze Saite erzeugten Tons; um zwei Dritttheil verkürzt giebt sie die Quint, um drei Viertheil die Doppeloctave, so dass bei fortgesetzter Theilung folgende Töne unter den angedeuteten Verhältnissen erzeugt werden:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C	c	g	$\bar{c}$	e	$\bar{g}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{\bar{b}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{c}}$

17	18	19	20	21	22	23	24	u. s. w.
$\overline{\overline{\overline{cis}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{dis}}}$	$\bar{\bar{\bar{e}}}$	$\overline{\overline{\overline{,}}}$	$\bar{\bar{\bar{f}}}$	$\overline{,}$	$\bar{\bar{\bar{g}}}$	

Die den Zahlen 7, 11 und 14 entsprechenden Töne sind nicht ganz übereinstimmend mit dem hier verzeichneten Ton; *f* ist etwas tiefer und die übrigen sind etwas höher, als ihre mathematischen Genossen. In der praktischen Musik kommen diese Differenzen nicht zur Anwendung. In früheren Jahrhunderten sind, wie erwähnt, mancherlei Versuche gemacht worden, den der Zahl 7 entsprechenden Ton einzuführen. So operierten unter den Alten Archytus und Ptolomaeus — in neuer Zeit Tartini, Jamard und Euler, und noch im Ausgange des vorigen Jahrhunderts machten Kirnberger und Fasch den Versuch, ihn unter dem Namen *i* einzuführen, doch ohne Erfolg.

Ungleich grössere Scrupel hat den Musikern und Mathematikern die Erscheinung gemacht, dass weder die Ganz-, noch die Halbtöne in gleichem Verhältniss zu einander stehen, dass wir also weder mathematisch reine Ganz-, noch mathematisch reine grosse

und kleine Halbtöne haben. Denn da sich die Tonleiter unter folgenden Verhältnissen darstellt:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
24.	27.	30.	32.	36.	40.	45.	48.

so treten *c* und *d* und *f*—*g* in das Verhältniss von 8 : 9; *d*—*e* und *a*—*h* hingegen in das Verhältniss 9 : 10. Der mathematische Unterschied von *cis* und *des* z. B. ist $\frac{128}{125}$.

Die Mensuren, welche Hugbald vom Monochord ableitete und für die Orgelpfeifen aufstellte, mögen bis ins sechzehnte Jahrhundert ziemlich gewissenhaft auf sie übertragen worden sein. Mit der Ausbildung der Chromatik begannen wiederum die Experimente, und wir erwähnten bereits der Versuche Zarlino's[1] und Nicolo Vicentino's[2] auf dem Clavier, den grossen und kleinen Halbton darzustellen. Auch diese Versuche führten zu keinem Resultat, und der immer mehr anwachsenden Instrumentalpraxis, des Ineinandermusicierens der verschiedenen Instrumente gegenüber, konnte die mathematische Reinheit nicht aufrecht erhalten werden, namentlich seit die Instrumente mit feststehender Stimmung, die Tasteninstrumente ein gewisses Uebergewicht erlangten.

Schon Zarlino verlangt das im Cyclus von zwölf Quinten ausgemittelte diatonische Comma in die sieben Untertasten gleichmässig su vertheilen. Man fand nämlich, dass, wenn man ein Clavier z. B. in zwölf mathematisch reinen Quinten stimmt, so ist die letzte, die siebente Octave des Grundtons, um jenes Comma höher, als dieser. Mit der Einführung der chromatischen Scala musste dies diatonische Comma unter zwölf Töne vertheilt werden. Dies Verfahren nannte man Temperieren. Die Differenz hiess Schwebung. Einige Theoretiker (wie z. B. noch Kirnberger) wollten nur einige Töne temperiert wissen, wodurch eigentlich die Differenz für das Ohr nur noch empfindlicher wurde, deshalb wurde jene andere — die sogenannte gleichschwebende (die Schwebung auf alle zwölf Stufen vertheilende) Temperatur — die herrschende — und verdrängte jene andere — die ungleichschwebende — vollständig.

1. Instit. harm., II. Parte, cap. 44.
2. L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Roma 1555, lib. III, cap. 52. — Della prattica mus., pag. 67 v.



Erst dadurch, dass die Orgel und die gesammte Instrumentalmusik alle weiteren Versuche aufgab, diese subtilen mathematischen Unterschiede der Tonhöhe festzuhalten, wurde, wie wir im Erfolg noch sehen werden, eine instrumentale Entwickelung möglich gemacht. Noch zu Wolfgang Caspar Printz's Zeit wurde, wie er in seinem *Phrynis Mitylenæus* (1676 bis 79) erzählt, der Ton *es* auch in Orgeln gebrochen, um als grosse Terz von *h* und kleine von *c* zu gelten, eben so wie *gis* und *h*, um dieselben Verhältnisse zu *e* und *f* und zu *g* und *gis* herzustellen. Erst mit Andreas Werckmeister[1] beginnt die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer allgemein ausgleichenden Temperatur die herrschende zu werden.

Eine wesentliche Verbesserung erfuhr die Orgel noch in diesem Jahrhundert durch Christian Foerner — 1610 zu Wettin an der Saale geboren, indem er die Blasbälge zweckmässiger einrichtete und die sogenannte Windwaage erfand, ein Werkzeug, vermittelst dessen man sich überzeugen kann, wie gross die Kraft des Windes in einem Orgelwerke sei und ob ihre Wirkung gleichmässig erfolgt.

An diesem Instrument nun sollte sich im siebzehnten Jahrhundert bereits ein ganz eigenthümlicher Instrumentalstyl entwickeln. Wir haben schon an der Orgeltabulatur nachzuweisen versucht, wie wol mit Recht anzunehmen ist, dass dies Instrument am innigsten sich der Entwickelung des Vocalstyls anschloss, und die kurze Geschichte seines Baues dürfte es ebenfalls bestätigen. Die Organisten setzten aus den einzelnen Stimmbüchern geistlicher und selbst weltlicher mehrstimmiger Gesänge die beliebtesten in die Tabulatur für die Orgel eingerichtet ab, und benutzten sie als Vor- oder Nachspiele in der Kirche. So enthält die Orgel- oder Instrumenttabulatur, welche Elias Nicolaus, genannt Ammerbach, Organist an der St. Thomaskirche zu Leipzig, „der Jugend und den Anfahenden dieser Kunst zum Besten in Druck verfertigt", bei Jacob Berwald's Erben zu Leipzig 1571 herausgab, 44 geistliche und weltliche Gesänge von Matthäus le Maistre, Johann Baptista, Wolf Heinz, Anton Scandelli, Ivo de Vento, Orlandus Lassus u. A., ferner „gemeine deutsche Tänze, Passamezzen, Reprisen und Galliarden", ferner auch zwölf

1. Harmonologia musica, 1702.



„gecolorierte Stücklein geistliche und weltliche mit Figurenwerk aller Art ausgeschmückte Gesänge und etliche Stücklein *quinque vocum*“. Namentlich dürfen wir die colorierten Stücklein als die ersten Anfänge eines mehr selbständigen Instrumentalstyls ansehen. Eine grössere Anzahl solcher colorierter Stücklein bringen schon: „Zwei Bücher Einer Neuen kunstlichen Tabulatur auf Orgel vnd Instrument“, welche Bernhardt Schmidt, Bürger und Organist zu Strassburg, um 1577 bei Bernhard Jobin herausgab. Ausser achtzehn vier- und fünfstimmigen Gesängen von Orlandus Lassus und je einem von Crequillon und Rochefort, für die Orgel abgesetzt, finden wir achtundzwanzig weltliche Lieder, und zwar deutsche, italienische und französische, von Cyprian de Rore, Ferrabosco, Mailand, Zirler, Arcadelt, Clemens non Papa u. A., und siebzehn Tänze, alles coloriert. Endlich erwähnen wir noch das: „Schön nutz- und gebreuchlich Orgel-Tabulaturbuch“ von Johann Paix von Augsburg, das 1583 bei Leonard Reinmichels gedruckt und im Verlag von Georg Miller erschien. Neben Motetten „auff alle fürneme Festa des gantzen Jahrs“, enthält die Sammlung „allerhand der schönsten Lieder *Pass' e mezzo* und Täntz“, alle mit grossem Fleiss coloriert.

Wie dies Colorieren und Diminuieren sich schon in einem Meister der venezianischen Schule des vorigen Jahrhunderts, Claudio Merulo, in selbständigern Tonwerken geltend macht, und wie er sich gerade hierdurch von dem andern grossen Orgelmeister, Johann Gabrieli, unterscheidet, der sich in seinen Canzonen für die Orgel mehr dem einfachen Liede anschliesst, während Merulo in seinen Toccaten choralartige Sätze mit colorierten verbindet, konnten wir schon im vorigen Buche nachweisen.

Der selbständige, neue Orgelstyl sollte sich erst dadurch entwickeln, dass die kirchliche Melodie entweder als Motiv benutzt wurde, zu einem aus der unmittelbaren Eigenthümlichkeit des Instruments heraus erfundenen Satze, oder dass sie als feststehender Gesang, als Cantus firmus galt, dem gegenüber sich in einer stetigen Entwickelung die harmonische Grundlage in ein lebendiges Figurenwerk auflöst.

Hier nun begegnet uns wieder jener deutsche Meister, der, wenn auch nicht der genialste dieses Jahrhunderts, doch entschieden

der rührigste, fort und fort bemüht war, die neue Weise der Italos der deutschen zu vermitteln, Michael Praetorius. Im siebenten Theil seiner „Sionischen Muse“ (1609), und in seiner *Hymnodia Sionia* (1611) bringt er einzelne Orgelstücke nicht für die Orgel in Tabulatur abgesetzt, sondern *pro organico* componiert, über Melodien lateinischer Kirchengesänge und deutscher Choräle, und zwar zu vier und fünf Stimmen, in den einzelnen Stimmbüchern. Freilich erscheint auch hier wiederum Praetorius mehr äusserlich angeregt von der neuen Weise; auch in diesen Choralbearbeitungen, wie in allen seinen andern Werken, ist er auf eine möglichst klangvolle und wirkungsreiche, nicht aber den eigentlichen Inhalt erschöpfende Darstellung des Chorals bedacht.

Nach dieser Seite sollte erst **Samuel Scheidt** erfolgreich wirksam werden. Dieser Meister ist zu Halle an der Saale um das Jahr 1587 geboren, und soll[1] seine Bildung bei Peter Swelinck, einem Schüler Zarlino's — neben Melchior Schildt von Hannover, Paul Syfert von Danzig, Jacob Schulz (Praetorius) und Heinrich Scheidemann von Hamburg erhalten haben. Später finden wir ihn als Organist und Capellmeister im Dienste Christian Wilhelms, Markgrafen von Brandenburg. Schon seine 1620 zu Hamburg von ihm herausgegebenen *Cantiones sacræ octo vocum* enthalten neununddreissig Tonsätze, in denen Choralmelodien vielmehr in der Weise des neuen, in grösserer Beweglichkeit ausgeführten Orgelstyls, als des alten Vocalstyls, figuriert werden. Ganz und ausschliesslich ist diese Weise erst einem vier Jahre später erscheinenden Werk gewidmet. 1624 erschien zu Hamburg bei Hering in drei Theilen:

> *Tabulatura nova. Continens variationes aliquot Psalmorum, Fantasiarum, Cantilenarum, Passamezzo, et Canones aliquot; In Gratiam Organistorum adornata; a Samuele Scheidt, Hallense.*

In der kurzen Vorrede: „An den gutherzigen Musikverständigen Leser“ und „An den Organisten“ erhalten wir manchen interessanten Bericht über die damalige Praxis im Allgemeinen, weshalb wir einiges zunächst daraus hier folgen lassen:

1. Nach Matthesons „Ehrenpforte“, S. 331.



„An den gutherzigen Musikverständigen Leser.

Ob es wol nicht ohn, das ich guten Leuten, mit solchen vnd dergleichen Psalmen, Fugen, Tocaten, Echo, Passomezzen, Canzonen vnd anderer weltlicher Lieder, auff viel vnd mancherlei weise variieret, auch wohl vber Land gedienet, viel meiner Discipel auch solche wider meinen Willen vnter die Leute gebracht. Ist doch in diesem Werk alles revidiret, mit mehreren variationibus augiret, vermehret vnd verbessert, wie dann ein jeder so das Werk vnter Händen bekommet, wohl erfahren vnd befinden wird.“

„An den Organisten.

Das in dieser Tabulatur in jeder Stim nur mit fünff vnd mit sechs Linien auff Engel- vnd Niederländische Manier adornieret, ist den Ehrliebenden Deutschen Organisten halber, weil ich auch ein Deutscher, geschehen, welche denn mehrentheils sich auff die Niederländische art entweder gahr nicht, oder aber nicht recht gründlich verstehn, in deren sechs Linien auff die recht, vnd sechs auff die lincke Hand gerichtet, bisweilen auch die Parteyen so wunderbarlich vnter einander springen, das manch guter Gesell sich nicht recht drein schicken, vnd welches Discant, Alt, Tenor und Bass sei wissen kann. Als ist eine jede Stimm, besonders gesetzt, damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben-Tabulatur ersehen könne, und nicht grosser müh haben darff, als wenn er sonsten ein gedrucktes oder geschriebenes Liedlein, eine Stimm nach der andern absetzte. Nur diess zu merken, das die Claves Signatae, welche offters mitten im Gesange Varijren, wol in acht genommen werden, dann solches nicht vergebens vnd ohn vrsach geschehen.“

In einer *Nota Philomuse* am Schluss des ersten Theils giebt er ferner eine Vortragsart folgender Stellen an:



„Wo die Noten, wie allhier, zusammen gezogen seind, ist solches eine besonder art, gleichwie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen Violisten Deutscher Nation, nicht vngebreuchlich, gibt auch auff gelindschlägigen Orgeln, Regalen, Clavicymbaln vnd Instrumenten, einen recht lieblichen vnd anmutigen concentum, derentwegen ich dann solche Manier mir selbsten gelieben lassen vnd angewehnet.“

Endlich am Schluss des ganzen Werkes erhalten wir eine ziemlich eingehende Anleitung über die Ausführungen der Orgelsätze:

„An den Organisten.

Diese Magnificat vnd Hymnus, wie auch in meinem 1. vnd 2. theil etliche Psalmen zu finden, kann ein jeder Organist, welcher ein Orgel mit 2 Clavier vnd Pedal hat, sie sein mit Discant oder Tenor, absonderlich auff dem Rückpositif mit einer scharfen Stimm (den Choral desto deutlicher zu vernehmen), spielen. Ist es ein Bicinium vnd der Choral im Discant, so spielet man den Choral mit der Rechten Handt auff dem Ober-Clavier oder Werck vnd mit der Lincken Handt die 2. Partes auff dem Rückpositif. Ist der Choral im Discant mit 4 Parteien, so spielet man den Choral auff dem Rückpositif mit der Rechten Handt, den Alt-Tenor auff dem Ober-Clavier oder Werk mit der Lincken Handt vnd den Bass mit dem Pedal. Ist der Choral im Tenor, so spielet man den Choral auff dem Rückpositif mit der Lincken Handt vnd die andern Parteyen auff dem Ober-Clavier oder Werck mit der Rechten Handt, den Bass mit dem Pedal.

Den Alt kann man auch absonderlich spielen mit 4 Parten auff dem Rückpositif, aber man muss den Discant auff dem Ober-Clavier nehmen mit der Rechten Handt, den Tenor vnd Bass auff dem Pedal zugleich, 2 Stimmen, aber es muss sonderlich dazu componiert sein, das der Tenor nicht höher als $\overline{c}$, den man das $\overline{d}$ auff den Pedalen selten findet vnd auch nicht weit von einander setzet, nur ein 8. oder 5. oder 3., den man es mit den Füssen nicht wol erspannen kann.“

(*N. B.*)

„Aber diese Manier, ist die schönste vnd zum allerbequemsten zu thun, den Alt auff dem Pedal zu spielen, der Handgrieff vnd Vortheil aber, ist an den Registern vnd Stimmwerck in der Orgel, das man dieselben wol zu disponiren weiss von 4 vnd 8 Fuss Ton. 8 Fuss Ton muss stets auff den Positif sein. Vnd 4 Fuss Ton im Pedal.“

Darauf folgt: „Ein Exempel, den Choral auff dem Pedal zu spielen“, und: „Etzliche Register oder Stimmwerck zu ziehen, wenn man einen Choral auff 2 Clavier spielen will, solchen deutlich zu vernehmen.“

Die betreffenden Orgelsätze nun bezeichnen wirklich den Anfang einer ganz neuen Kunstgestaltung jener belebteren Weise

der Italiener, und sie wird selbst von dem Autor in der Aufschrift des dritten Theils näher bezeichnet. Nach dieser ist derselbe den Organisten zu Liebe gearbeitet, welche die Orgel ohne rasches Laufwerk rein musikalisch — *musice pure* — zu spielen lieben, und das bezeichnet ziemlich bestimmt den neuen Standpunct. Wir fanden, dass die Verzierungen, dass das Colorieren oder Diminuieren bisher ziemlich willkürlich erfolgt, nur in der Absicht, eine Melodie etwas auszuschmücken oder die schwerfälligen Harmoniemassen aufzulösen. So stellten sich uns selbst die bedeutenderen Arbeiten auf diesem Gebiete von Gabrieli und Merulo dar, und auch bei Praetorius, bei dem wir schon einer mehr sachgemässen Durchführung begegnen, erfolgt diese doch nicht mit der Consequenz der alten Schule, sondern noch mit all der Freiheit jener neu italienischen. Man merkt allen ihren Arbeiten noch die unmittelbare Abstammung von dem Generalbass — dem sogenannten *Bassus continuo* oder dem *Bassus pro organo* — an, namentlich demjenigen, welcher von einem sogenannten „Ornamentinstrument“ wie die Laute, Harfe, Theorba, Chitarron, „welche auff mancherlei weise mit den Stimmen variiret vnd vermischet worden, zu keinem andern ende, als das sie dieselben Zieren, Schmucken vnd gleichsam als Candiren vnd Würtzen vnd auf andere Art als (die) fundamentinstrument sich hören lassen ausgeführt wurde[1].“ Die Art dieses Verfahrens beschreibt Praetorius specieller in demselben Werk[2], allerdings zunächst die im Gesange übliche, doch mit Hinweis auf die instrumental ausgeführte.

„Diminutio aber ist, heisst es pag. 232, wenn eine grössere Nota in viel andere geschwind vnd kleinere — Noten resolviret vnd gebrochen wird. Dieser sind nun unterschiedliche Arten vnd Modi: Deren etliche Gradatim nach einander folgende, geschehen: als Accentus, Tremulo, Gruppi vnd Tirata“, und dann giebt er zunächst ein Beispiel vom Accentus, „wenn die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden“:

Nota initialis et finalis in unisono.



1. Praetorius: „Syntagma mus.“, Tom III, pag. 146.
2. Pag. 232.

Per secundam ascendendo.

Descendendo.

Per tertiam descendendo.

Descendendo.

Per quartam ascendendo.

Descendendo.

etc.

Ueber das Tremolo giebt Praetorius folgende Erklärung:

„*Tremulo:* Ist nichts anders, als ein Zittern der Stimme vber einer Noten: Die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten.





Vnd dieses ist mehr vff Orgeln vnd Instrumenta pennata gerichtet, als uff Menschen-Stimmen.

Gruppo vel Groppi: Werden in den *Cadentiis* vnd *Clausulis formalibus* gebraucht, vnd müssen schärffer als die *Tremoli* angeschlagen werden.



Tiratæ: Sind lange geschwinde Läufflin, so gradatim gemacht werden, vnd durchs Clavier hinauff oder hervnter lauffen.



Die *Diminutiones*, so nicht gradatum fortgehen, sind *Trillo* vnd *Passaggi Trillo:* Ist zweyerley: Der eine geschiehet in *Unisono*, entweder auff einer Linien oder im Spatio; wenn viel geschwinde Noten nach einander repetiret werden."



Die andere Art *Trillo* ist nach Praetorius „vff vnterschiedene Art gerichtet — vnd vnmöglich ausser vorgeschriebenen zu lernen, es sey dann, das es *viva Præceptoris voce et ope* geschehe vnd einem vorgesungen vnd vorgemacht werde, damit es einer vom andern, gleichwie ein Vogel vom andern observiren lerne." Gleichwol giebt er einige Beispiele über seine Anwendung, die indess nicht weiter bemerkenswerth sind.

„Die *Passaggi* endlich, sagt er, sind geschwinde Läuffe, welche beydes Gradatim vnd auch Saltuatim durch alle Intervalla sowol ascendendo als descendendo, vber den Noten, so etwas gelten, gesetzet vnd gemacht werden."

Aus diesen wenigen Andeutungen lässt sich die ganze Instrumentalpraxis jener Zeit und der weitere Gang ihrer Entwickelung ziemlich deutlich erkennen. Nur an einzelnen, besonders dazu geeigneten Stellen zunächst versuchen die Instrumentisten die schwerfälligern harmonischen Massen aufzulösen, und indem dann die Theorie wiederum, wie hier und früher angedeutet, in bestimmte Formeln fasst, wird die ganze Praxis eine mehr bewusste, nach einem bestimmten Ziel gerichtete.

So erscheint sie nun in den bereits früher genannten Meistern. Doch ist die harmonische Grundlage bei ihnen immer noch das Ueberwiegende, und das Figurenwesen nur in dieses hineingearbeitet. Der nächste Schritt war nun, dies zur Hauptsache zu machen und es in einer consequenten Durchführung als Material für eine selbständige Tonschöpfung zu verarbeiten, und dies war der eigentliche Anfang des Instrumental-, speciell des Orgelstyls.

Die *Tabulatura nova* von Scheidt nun enthält weltliche und geistliche Lieder und Tänze in dieser Weise für die Orgel bearbeitet. Ohnstreitig waren die letztern nur für den Hausgebrauch bestimmt, indem jener Zeit die Hausorgeln ziemlich verbreitet waren. Scheidt erreicht in diesen Choralbearbeitungen namentlich dadurch eine höhere Bedeutung, als die Vorgänger, dass er sich wiederum entschiedener den künstlichern Formen des Contrapuncts anschliesst. Die Choralmelodien, wie „Wir glauben all an einen Gott" — „Vater unser im Himmelreich" — „Warum betrübst du dich, mein Herz" — „Da Jesus an dem Kreuze stund" — „Ich rief zu dir, Herr Jesu Christ" — „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" — „Christ lag in Todesbanden" — „Gelobet seist du Jesus Christ" — wie die Melodie lateinischer Gesänge: *Christe lux es et dies* — *Veni redemptor gentium* — *A solis ortus cardine* — *Vita sanctorum decus angelorum; Veni creator spiritus* — *O lux beata Trinitas* — oder die *Magnificat* und *Intonationen* — oder die Melodien von Volksliedern, wie „Weh, Windchen, weh" — „Ach du feiner Reuter" — „*Est-ce Mars*" — oder Passamezzo, Couranten und Allemanden — werden von ihm figuriert, zwar immer in Rücksicht, aber nicht mehr unter der ausschliesslichen Herrschaft ihrer harmonischen Grundlage. Eine grössere Planmässigkeit, als seinen Vorgängern wurde ihm schon dadurch aufgenöthigt, dass er sich jener, früher schon von Zarlino (vergleiche das zweite Buch dieses Werks, Pag. 194) gepflegte Form der Variationen

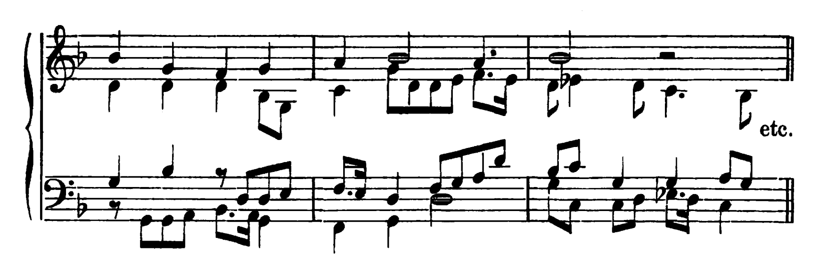
wählte. Die meisten der angegebenen Melodien sind in mehrfachen Behandlungen ausgeführt. Ueber jenes niederländische Liedchen „Weh, Windchen, weh", schreibt er zwölf, über „Ach, du feiner Reuter", sieben, über ein Passamezzo zwölf Veränderungen u. s. f. Diese unterschieden sich schon dadurch dass der Cantus firmus meist in verschiedenen Stimmen auftritt. Allein dies war doch nur mehr äusserlich — die Variation verlangte eine andere Behandlung. Indem der Meister diese Form wählte, beweist er, dass es ihm um ein allmälig tieferes Erfassen, um eine immer klarer heraustretende Darstellung des poetischen Inhalts zu thun war, und zwar erreicht er dies nicht, wie bisher, durch eine harmonisch mannichfaltige Behandlung, sondern durch immer veränderte characteristische Figuration. Ein der Choralmelodie entlehntes oder frei, aber meist figuriert erfundenes Motiv wird in zwei oder mehr Stimmen bald strenger, bald freier durchgeführt, und wir begegnen wieder fast allen Formen des doppelten und einfachen Contrapuncts, und das ist die grosse Bedeutung Scheidt's, dass er die freie Praxis wiederum in jene Formen zurückzuführen begann, in welchen allein der neue Inhalt zu wirklich künstlerischer Darstellung gelangen konnte. Es wird genügen, an einigen wenigen Beispielen die Choralfiguration Scheidt's zu kennzeichnen. Wir wählen die Behandlung des Chorals: „Christe der du bist Tag und Licht" (*Hymnus Christe qui lux*).[1]

Versus 1 (à 4 voc.) und Vers. 2, Bicinium, sind nicht besonders bemerkenswerth. Jener ist mehr nach Art der alten Ricercari dieser ist ein ziemlich strenger zweistimmiger Canon. Von Versus 3 (*Choral in Cantu à 4 voc.*) an beginnen erst die eigentlichen Choralfigurationen.

Im Vers. 3 liegt die Melodie im Discant:



1. Pars III, Nr. 13, pag. 146—162.



Im vierten Vers im Alt:





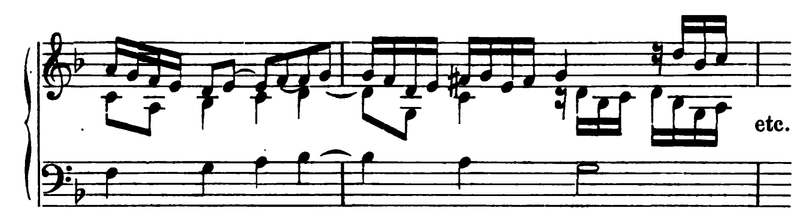
Im fünften Vers tritt der Cantus firmus in den Tenor:





Im sechsten Vers (à 3 voc.) übernimmt ihn der Bass:





Versus 7 endlich (à 4 voc.) ist ein Canon *in subdiapason post minimam pedaliter*:



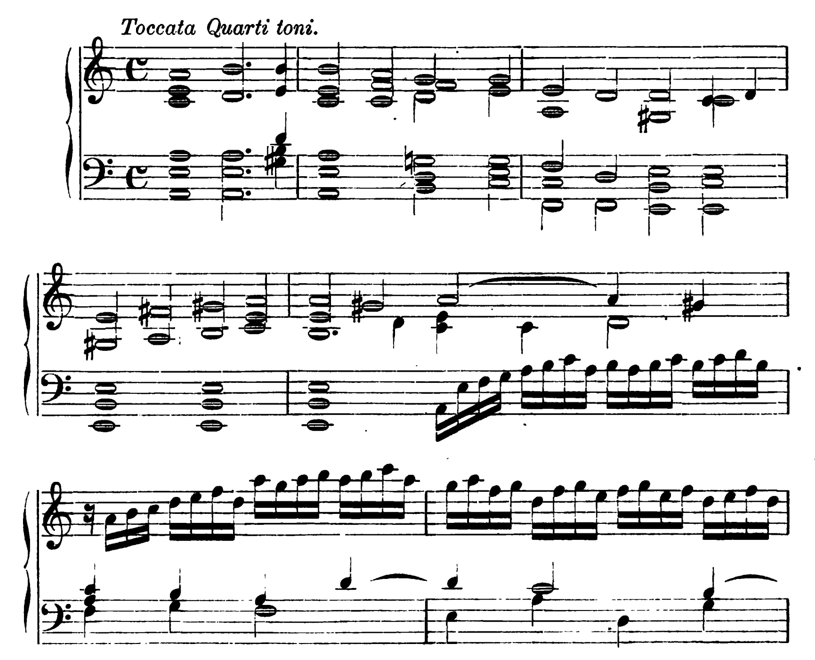


Bei weitem reicher und mannichfaltiger sind seine Bearbeitungen der weltlichen Lieder und der Tänze[1], und sie sind zugleich, ohngeachtet ihres grösseren Figurenreichthums doch formell abgerundet und in sich gefestet. Mehr fast noch als auf jedem andern Gebiet der Musikentwickelung macht sich hier die Bedeutsamkeit

1. Notenbeilage, Nr. 38.

der Formen des doppelten Contrapuncts geltend. Scheidt strebt überall, selbst in seinem reichsten Figurenwerk, nach einer contrapunctischen Verarbeitung desselben, und die dem Ganzen ideell wie formell zu Grunde liegende Melodie giebt seinen Arbeiten einen einheitlichen Zug, den wir nur zu sehr in den ziemlich gleichzeitigen Arbeiten der in Italien und Frankreich gebildeten Meister vermissen.

Girolamo Frescobaldi, nach Gerber 1591, nach Fétis 1587 oder 1588, zu Ferrara geboren, war einer der berühmtesten Orgelvirtuosen und Componisten seiner Zeit, allein seine Arbeiten stehen doch denen unseres Scheidt bedeutend nach. Seine in den Jahren 1628, 1637, 1642 u. s. w. erschienenen *Capricci*, *Canzoni*, *Toccata* und *Ricercari* für Orgel und Clavier schliessen sich ziemlich eng an jene bereits besprochenen Arbeiten von Merulo und Gabrieli an. Das Figurenwerk ist unmittelbar aus jenen Verzierungen des Gruppo und Trillo hervorgegangen, oder gestaltet sich tonleiterartig und arpeggiert, und wie bei jenen Meistern treten choralartige Sätze und figurierte einander contrastierend gegenüber. Ein einziges Beispiel wird genügen, eine Einsicht in den Styl des Meisters zu gewinnen.





Sein deutscher Schüler: Johann Jacob Froberger, vermochte diesem Figuralstyl erst eine höhere Bedeutung zu geben.

Froberger ist zu Halle a. d. S. 1635 geboren. Seine schöne Sopranstimme veranlasste einen schwedischen Ambassadeur, ihn als fünfzehnjährigen Knaben mit nach Wien zu nehmen. Kaiser Ferdinand III. schickte ihn dann nach Rom zu Frescobaldi und ernannte ihn später zu seinem Hoforganisten. 1662 unternahm er eine Kunstreise nach England, die ihm Geschenke und Ehren einbrachte. Nach seiner Rückkehr fiel er bei dem Kaiser in Ungnade und er siedelte nach Mainz über, wo er 1695 starb.

Von seinen Werken sind nur wenig gedruckt, und diese schliessen sich zwar ganz dem Styl seines Meisters an, aber auch jene Weise Scheidt's ist ihm nicht fremd geblieben, und so bildet sich aus jenem freiern Figuralstyl Frescobaldi's und dem formell begrenzten Scheidt's schon in seinen Anfängen jener neue, der bei Joh. Seb. Bach sich in so wunderbarer Gewalt entwickeln sollte.

Was aber beide, den Meister Frescobaldi und den Schüler Froberger, noch bedeutsamer erscheinen lässt, ist, dass beide mit Energie die in früheren Meistern nur andeutungsweise heraufkommende Fugenform in ihren Grundzügen feststellten. Wir konnten früher bereits darauf hinweisen, dass die sogenannte Fuga eigentlich bisher ein Canon war. Wir versuchten, ihren Ursprung aus dem melodischen Zuge der Zeit nachzuweisen und fanden, dass das alte Tonsystem wol für die Ausbildung der canonischen Formen aller Art geeignet war, nicht aber für die der Fuge in unserm Sinne. Eine der reichhaltigsten Sammlungen für die Orgel: „*Nova musices organicæ Tabulatura*, von Johann Woltzen, Bürgern und alten Organisten und jetziger Zeit Pfarrverwaltern der löblichen Reichsstadt Haylbronn. Basel, gedruckt durch Joh. Jacob Genath, 1617", enthält im ersten Theil lateinische Gesänge von Fr. Bianchardus, Leo Hassler, Asc. Trombetti, Lassus, Andr. und Johannes Gabrieli, Gregorius Eichinger, L. Daser, Leonhard Lechner, Melchior Franck, Claud. Merulo, Chr. Erbach, Lucas Marentii, Jos. Gallus, Hannibal Stabilis, Philipp de Monte, Noë Faignent und Horat. Vecchi; im zweiten Theil deutsche geistliche Gesänge von Walliser, M. Franck, Lud. Daser, Mich. Praetorius, Joh. Leo Hasler, Jac. Gallus, der dritte Theil enthält Canzoni von Flor. Maschera, Giov. Macque, Claud. Merulo, Const. Antegnati, Flaminio Tresti, Hadr. Banchier, und endlich Fugen in der Prime, Secunde, Terz, Quart u. s. w., in allen Intervallen, also eigentlich Canons. Erst das moderne Tonsystem, in welchem die Dominantwirkung herrschend wurde, sollte jene Form die Anfangs sogenannte Quintfuge herausbilden, die ein so gewaltiges Darstellungsmittel werden sollte, weil sie bei aller Gedrungenheit und Energie der Entwickelung Tiefe und Kraft der Characteristik zulässt. Wie das Lied die nothwendige Consequenz der gesammten

melodischen Bestrebungen der vergangenen Jahrhunderte, herauftreibend aus der bewussten Erkenntniss der innersten Natur des harmonischen Materials ist, so wird die Fuge jetzt der Gipfelpunct aller contrapunctischen Formen, eben so fest gegliedert, wie jene, erhebt sie sich zu gewaltigster Schlagkraft und einer grossen Mannichfaltigkeit.

Die canonischen Formen zeigen mehr ein Aneinanderreihen gewisser melodischer Motive — während in der Fuge jetzt eine wirkliche Verarbeitung und Durchführung eines oder auch mehrerer Motive versucht wird. Der Canon ist ein in sich ausgebildeter und fest abgeschlossener melodischer Tonsatz, der durch seine treue, oder, wie wir nachwiesen, rythmische oder nach bestimmten Gesetzen veränderte gleichzeitige Wiederholung in andern Stimmen mehrstimmig wird. Der Fugensatz entwickelt sich dagegen aus einer einzigen oder auch aus zwei, drei ja sogar vier bestimmt und characteristisch ausgeprägten Motiven, die in ganz bestimmt geschiedenen Partien mit dialectischer Nothwendigkeit sich entwickeln, und zugleich einen fortwährend veränderten Contrapunct erzeugen. Der sogenannte *Comes* — Gefährte — der zweite Eintritt des Themas, gestaltet sich jetzt schon anders, als die sogenannte *Repercussio* des Canons. Diese ist eben nur eine ganz genau oder nach einem bestimmten, für jeden einzelnen Fall vorgeschriebenen Gesetze veränderte Nachahmung des Themas — der Gefährte hingegen wird zugleich die harmonische Ergänzung des Führers — so dass beide sich einheitlich verbinden. Das war im alten System nur in einigen Tonarten möglich — und zwar in denen, welche unsern heutigen entsprechen, in welchen die Dominantwirkung sich gestaltend erzeugen konnte. Nachstehendes Thema von Froberger



wird von diesem Meister lydisch behandelt; in unserer heutigen Tonart beantwortet, müsste es sich folgendermaassen gestalten, und der Gefährte wäre dann erst die harmonische Ergänzung und nicht nur melodische Nachahmung des Führers:



Frescobaldi, Froberger und noch die meisten Fugenmeister des siebzehnten Jahrhunderts schrieben ihre Fugen vorherrschend in jenen alten Kirchentonarten; doch begegnen wir auch Abweichungen nach der neuern Praxis, so um nur ein Beispiel anzuführen bei Frescobaldi:



Der Anfang des Gefährten musste eigentlich streng nachgeahmt *e* heissen, allein die neue Praxis verlangt, dass wenn der Führer mit der Dominant beginnt, der Gefährte mit der Tonika einsetzt. Wie wenig mächtig übrigens jetzt noch diese Gestaltung lebendig wurde, sehen wir an Fugenbildungen, welche die Antwort selbst noch in Octaven bringen und daher eigentlich nur als Canon gelten können, wenn das Thema auch später in der Quint erscheint. Diese innere Festigung der thematischen Arbeit hat in ihrer nothwendigen Consequenz eine viel planmässigere weitere Durchführung zur Folge, als diese bisher erfolgte. Wir sahen auch in den Ricercari Gabrieli's und den Toccaten Merulo's schon eine mehrmalige Einführung des Hauptmotivs, allein in der Regel unverändert. Weil die Eintritte der Themen von Haus aus freier erfolgten, so war ein solches Verfahren unbedenklich und natürlich. Allein hier erscheint schon die Wiederholung des Thema's als Gefährte in einem andern Licht; ein abermaliger Eintritt musste es natürlich wiederum von einer andern Seite zeigen, und so entwickelten sich ganz folgerichtig aus dieser Praxis die verschiedenen Durchführungen, in denen das Thema in immer veränderter Weise verarbeitet wird, und zwar nach Anleitung der älteren Praxis in den Formen des Canons: der Verkleinerung und Vergrösserung — der Engführung, Umkehrung u. s. w. Bei Frescobaldi wie bei Froberger tritt das Bestreben allerdings immer noch sehr äusserlich auf. Jener schreibt noch vorherrschend nach Art der Ricercari, und Froberger's Themen sind meist so unbedeutend, dass es ihm nur durch rhythmische Umgestaltung gelingt, eine wirklich neue Durchführung zu gewinnen:



Wirklich durchgreifend wurde auch hier wiederum nur die rein deutsche Schule, die sich an Scheidt's Orgelstyl anschloss. Johann Caspar Kerl, ein Zeitgenosse Scheidt's, war von dem kaiserlichen Hofcapellmeister Giov. Valentini zu Wien gebildet, und hatte dann in Rom unter Carissimi seine Studien vollendet; wenn daher auch der italienische Einfluss bei ihm überwiegend ist, so macht sich doch jener neue protestantische Styl auch in seinen 1668 zu München erschienenen *Modulatio Organica super Magnificat octo Tonis Ecclesiasticis respondis*, in einer viel sorgfältigern Gliederung und Gruppierung des verarbeiteten Materials geltend, als wir es bei jenen finden. Eine wirkliche Förderung sollte indess der neue Styl erst in seinem Schüler Pachelbel gewinnen.

Johann Pachelbel ist am 1. September 1653 zu Nürnberg geboren. Nachdem er auf der Lorenzer Hauptschule die nöthige Reife erlangt hatte, bezog er die Universität Altorf und versah dort zugleich den Organistendienst. Nach einem längern Aufenthalt in Regensburg gieng er nach Wien und war dort drei Jahre lang, bis 1675, Gehülfe und Stellvertreter des erwähnten berühmten Hoforganisten an der St. Stephanskirche, Johann Caspar Kerl. Später wurde Pachelbel Hoforganist an der Predigerkirche zu Erfurt und gieng dann 1690 in derselben Eigenschaft nach Stuttgart. Durch die Franzosen vertrieben übernahm er 1692 das Organistenamt zu Gotha und gieng 1695 als Organist in seine Vaterstadt Nürnberg an die Kirche St. Sebald. Hier starb er 1706.

Wie Samuel Scheidt hat auch Johann Pachelbel die Magnificat für die Orgel gesetzt, und diese Werke bezeichnen hinlänglich, wie der jüngere Meister nun schon vollständig auf dem neuen, durch jenen ältern erst geebneten Boden steht. Scheidt schliesst sich in seinen Bearbeitungen den alten kirchlichen Intonationen an, und hält sich streng innerhalb der Schranken der alten Tonarten. Pachelbel berücksichtigt weder das eine noch das andere. In keinem seiner Orgelsätze erkennt man die Intonationen, und obgleich sie die Bezeichnung der alten Kirchentöne tragen, so sind diese doch selbst fast unkenntlich. Nur ein auf *E* gegründeter Tonsatz erinnert in seinen Schlüssen an das Phrygische; in den übrigen erscheint unser Dmoll, Gmoll,

Fdur und Gdur ganz entschieden ausgeprägt, und nur die Beantwortung des Führers lässt zuweilen die alte Tonart noch deutlich erkennen, wie in den Orgelsätzen in *G* ohne Vorzeichnung.



in welchen beiden Fällen die Beantwortung in Gdur in folgender Weise erfolgen müsste:



Die Bezeichnung als Magnificat mögen diese Sätze wol nur mehr ihrer besondern Stellung zum Gottesdienst verdanken. Es sind Fugen in dem besprochenen Sinne. Die meisten allerdings noch ohne eine wirklich vielfältigere Verarbeitung des Thema's. Doch begegnen wir schon den Versetzungen des Thema's in eine andere Tonart, so in dem zweistimmigen Satze:





Der Gefährte tritt dann in den Bass, und es muss dies schon als Beginn einer neuen Durchführung gelten; der Führer erscheint darauf als Antwort, so dass beide Durchführungen sich zu einer ergänzen. Ein Zwischensatz von einem Tact leitet eine dritte Durchführung in Fdur :



und ein Zwischensatz von einem Tact wiederum die letzte in derselben Weise im Hauptton erfolgende Durchführung ein. Der Sopran beginnt mit dem Gefährten und der Bass antwortet nach einem längern Zwischensatz mit dem Führer tactisch verändert:



und mit der weitern Verarbeitung des Motivs der Gegenharmonie endet das Ganze. So wenig mannichfaltig auch das Thema eintritt,

in der eigenthümlichen Stellung von Gefährte und Führer, wie auch in der Anordnung der Durchführungen spricht sich ein bestimmtes Princip, das bewusste Bestreben aus, verständig zu gruppieren und zu gliedern, planmässig zu entwickeln, und weil seine Themen selbst bedeutsamer sind, als die der Vorgänger, indem sie bei allem Tonreichthum doch eine innere Geschlossenheit zeigen und darum characteristisch gefärbt sind, so sind diese Tonsätze nicht nur formell bedeutsamer, sondern sie erheben sich schon weit über blosses Tonspiel, als welches die instrumentalen Versuche dieser Zeit uns bisher noch immer erschienen, zu wirklich ideeller Bedeutung. Dieser Zug tritt allerdings noch entschiedener in seinen Choralbearbeitungen hervor.

Auch zweistimmigen Themen begegnen wir bei ihm, ohne dass indess dadurch schon die Fuge zu einer Doppelfuge würde:



Noch entschiedener zeigt sich jenes Bestreben, zu gliedern und die harmonische Bedeutung des Thema in das vollste Licht zu setzen, in jenen von ihm *Fuga* genannten Tonsätzen, so in der über folgendes Thema in Ddur:



Die Fuge ist dreistimmig. Nach der ersten regelmässigen Durchführung verwebt der Meister einen Theil des Gefährten mit seiner

Gegenharmonie zu einem reizenden Zwischensatz, auf dem der Führer in der höhern Octave wieder eintritt. Ein ganz neuer Zwischensatz leitet eine neue Durchführung in der Dominante *A* ein, und diese wendet sich dann wieder zurück nach der Tonika. Noch entschiedener als hier in der Dominant wird das Thema der Emollfuge:

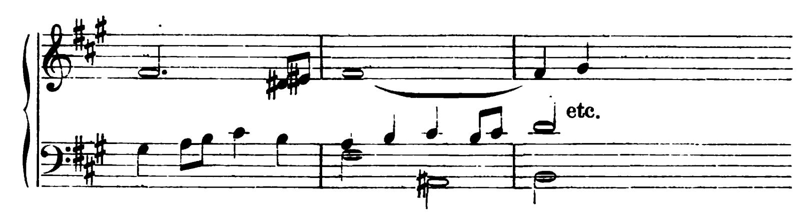


in einer neuen Durchführung in der Obermediante, als der, wie wie wir später nachweisen wollen, entsprechenden Tonart ausgeprägt:



Die reichste Mannichfaltigkeit entwickelt der Meister entschieden in der Fismollfuge, in welcher das Thema gleich in der Gegenbewegung eintritt:





und er weiss die Gegenharmonie des Gefährten so geschickt zu verwenden, dass das Ganze fast wie eine Doppelfuge sich entfaltet.

Aber auch die freieren Formen der Fantasien und Orgeltoccaten erhalten in diesem Streben eine viel natürlichere consequente und bei allem Reichthum der Ausführung doch einheitliche Entfaltung. Namentlich in seinen Fantasien ist Pachelbel ausserordentlich verschwenderisch im Figurenwerk, aber überall giebt diesem das Bestreben nach dialectisch thematischer Entwickelung das Gepräge künstlerischer Nothwendigkeit, das wir bei allen Meistern der alten Weise noch sehr vermissen. Seine Choralfigurationen endlich sind zugleich von ideeller Bedeutung. Er weiss das Motiv der Figuration, das meist dem Choral selber entnommen ist, so im Sinne und Geist eines speciellen Zuges desselben zu erfinden, dass dieses durch die Weiterentwickelung zu vollständiger Erscheinung gelangt. Acht im Jahre 1693 bei Johann Christ. Weigels zu Nürnberg unter dem Titel: „Choräle zum Präambuliren", und sieben handschriftlich auf uns gekommene sind von Franz Commer in dem bei Moritz Westphal in Berlin[1] erschienenen Werke: „Sammlung der besten Meisterwerke des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts für die

1. Neuerdings als Band I der „Musica sacra" bei Bote und Bock.



Orgel" etc. auf's Neue veröffentlicht. Aus einem handschriftlichen Werke: „Tabulaturbuch geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri, und anderer gottseliger Männer, sambt beigefügten Choralfugen, durch's gantze Jahr. Allen Liebhabern des Claviers componiert von Johann Pachelbeln, Organisten zu S. Sebald in Nürnberg, 1704"[1], ersehen wir, wie er die Orgel zur Begleitung des Gemeindegesanges verwendet wissen will. Von den 274 Melodien, welche die Sammlung enthält, sind, wie erwiesen[2], nur 160 von ihm gesammelt und behandelt, die andern sind später hinzugekommen. Die Melodien sind nur mit einem bezifferten Bass versehen, und zu achtzig setzt er kurze Vorspiele, in welchen er meist die erste Zeile fugiert:

Christ lag in Todesbanden:



1. Auf der grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar.
2. Vergl.: Winterfeld, „Der evangelische Kirchengesang", Band II, pag, 637.

Eine Reihe von Orgelmeistern dieses Jahrhunderts schloss sich diesen Bestrebungen an und früher als jedes andere Instrument, gelangte die Orgel zu einem bestimmten künstlerisch ausgebildeten Styl, und zu einer reichen, nicht nur historisch, sondern wirklich positiv bedeutsamen Literatur. Wir nennen zunächst:

Dietrich Buxtehude — (von 1669 bis an seinen Tod 1707) als Organist in Lübeck thätig — der in seinen Choralbearbeitungen[1], wie in seinen Orgeltoccaten[2], schon einen grösseren Reichthum von Figurenwerk darbietet, und dies zugleich noch energischer der harmonischen Grundlage, namentlich des Chorals, einzuweben und die ganze Gewalt des Orgeltons zu entwickeln verstand.

Scheidt's Sinnen gieng noch einseitig darauf hinaus, die instrumentalen Effecte des Orchesters der Orgel zu vermitteln. Wir finden daher häufig seine Figurationen den Violinen nachgebildet (mit der Bezeichnung *violisticum*), und in einem „Echo für zwei Manuale zu scharfen und linden Stimmen" (*ad manuale duplex forte et lene*) versucht er selbst eine Abschattung des Vortrags, die im Orchester nur den einzelnen Instrumenten desselben möglich ist.

Pachelbel's Thematik wurzelt wiederum zu tief im Kirchengesange, um echt orgelgemäss zu werden. So beginnt eigentlich erst Dietrich Buxtehude aus der eigenthümlichen Natur des Instruments heraus seine Themen zu erfinden und sie zu verarbeiten, und namentlich er und jener andere Meister, auf den er einen directen Einfluss zu üben vermochte, Nicol. Bruhns, bereiteten dem grössten Orgelmeister, in welchem die Orgelkunst ihre höchste Blüte erreichen sollte: Johann Sebastian Bach, den Weg.

Nicol. Bruhns ist zu Schwabstädt in Schleswig 1666 geboren und der Sohn eines Organisten Paul Bruhns, von welchem er auch den ersten Unterricht in der Musik erhielt. Im sechzehnten Jahre kam er nach Lübeck zu seinem dort als Rathsmusikus lebenden Bruder Peter Bruhns und erlangte eine grosse Fertigkeit nicht nur im Clavier- und Orgelspiel, sondern auch auf der Violine und Viol da gamba, und hier war es auch

1. Neu herausgegeben von S. W. Dehn, Leipzig. C. F. Peters.
2. Bei Commer a. a. O., pag. 20.



wo er durch Buxtehude angeregt wurde sich jenem besprochenen Orgelstyle anzuschliessen. Durch Empfehlung dieses Meisters gewann er eine Stelle als Organist in Kopenhagen und einige Jahre darauf die in Husum in welcher er bis an seinen 1697 erfolgten Tod verblieb.

So frei und selbständig und so lebendig bewegt auch das Figurenwerk bei diesem Meister erscheint, immer liegt ihm eine gefestete Harmonie, und zwar meist ganz bestimmt ausgeprägt, zu Grunde, und das ist der für die Orgel entschieden wirksamste Styl.

Ungleich weniger bedeutsam war zu dieser Zeit schon der Clavierstyl entwickelt. Zwar mögen die Mehrzahl der Orgelstücke auch auf dem Clavier ausgeführt worden sein, namentlich diejenigen, welche nicht zwei Claviere und ein Pedal zu ihrer Ausführung erforderten. Allein es machte sich doch auch schon ein eigenthümlicher Clavierstyl geltend, welcher sich auf die Natur dieses Instruments und auf die zulässige Technik stützte.

Wir konnten bereits darauf hinweisen, wie recht wol anzunehmen ist, dass aus dem, mit einem beweglichen Steg versehenen (dem antiphonischen) Monochorde das Clavichord sich entwickeln konnte, und dass das bis ins siebzehnte Jahrhundert „gebundene" Instrument dieser Art eigentlich nur eine Vereinigung solcher Monochorde ist. Die Etymologie des Namens — von *Clavis*, die Taste, und *Chorda*, die Saite, erinnert auch viel mehr hieran, als an die Abstammung von dem Hackbrett. Doch mag auch dies, wie das sogenannte Scheitholt und das Trummscheit, dem Mechanismus des Clavichord einzelne Theile zugeführt haben. Das Scheitholt gehört zwar, nach Praetorius[1], „vnter die Lumpen-Instrumenta", und seiner Construction nach war es keiner künstlerischen Verwendung fähig; dennoch geben wir eine Beschreibung und Abbildung, weil es doch nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung des Clavichords gewesen ist, oder doch zum mindesten den Weg zeigt, auf welchem die Mechanik vorwärts schritt. Jedenfalls ist das Scheitholt eines der frühesten Volksinstrumente. Es ist nach Praetorius' Beschreibung: „ein Scheit oder Stückeholtz, nicht so gar vngleich, denn es ist fast wie ein klein Monochordum von drey oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusammengefügt, oben mit eim kleinen Kragen, darinnen drey

---

1. Syntagma mus., Tom II, cap. XXXIII, pag. 57.

oder vier Wirbel stecken, mit 3 oder 4 Messingsaiten bezogen; darunter drey in Unisono vffgezogen, die eine aber vnter denselben, in der mitten mit einem Häklein, also dass sie umb ein Quint höher resoniren muss, nidergezwungen wird: Vnd so man wil, kann die vierte Saite vmb eine Octave höher hinzugethan werden. Es wird aber vber alle diese Saitten vnten am Staige mit dem rechten Daumen allezeit vberher geschrumpet: vnd mit eim kleinen glatten Stöcklein in der lincken Hand vff der fördersten Saitten hin vnd wider gezogen, dadurch die Melodey des Gesanges vber die Bände, so vom Messing Drath eingeschlagen sind, zuwege gebracht wird.“ Er giebt dann[1] nachstehende Abbildung:

17

Ein namentlich bei öffentlichen Festen viel angewandtes Instrument war das Trummscheit. Schon Glarean beschreibt es in seinem „Dodecachordon“[2] „als ein Instrument, das bei Deutschen, Franzosen und Niederländern gebräuchlich, auch *Tympanischizam* genannt wird und aus drei dünnen Brettern schlecht zusammen gefügt, in die Länge zugespitzt und auf dem obersten Bret, dem Resonanzboden, mit einer Darmsaite bezogen ist, die dann mit einem aus Pferdehaaren gemachten und mit Pech oder Colophonium bestrichenen Bogen angestrichen und dadurch erklingend gemacht wird. Etliche ziehen noch eine andere Saite, um die Hälfte kürzer, um jene durch die Octave zu verstärken.“

Anmerkung. Praetorius giebt die Maasse der Instrumente an, die er abbildet, nach folgendem Maassstabe.

1 2 3

„Dieses ist die rechte Lenge vnd Mass eines Viertelschuhes oder Fusses nach dem Massstabe, welches ein Achtel von einer Braunschweigischen Ellen: vnd nach diesem sind alle Abrisse nachgesetzter Instrument vffn kleinen Massstab so allzeit mit darbei gesetzet gerichtet.[3]

Weder Wirdung noch Agricola geben die Maasse und wir haben bei einzelnen versucht sie nach Praetorius auf dem Wege der Analogie zu ergänzen.

1. In Sciagraphia, col. XXI.
2. Lib. I, cap. 17.
3. Praetorius, „Syntagma mus.“, Tom II, Theatr. Instr.

In dieser Gestalt ist es bei Sebastian Wirdung in seiner bereits erwähnten *Musica*[1] und in Agricola's gleichfalls schon angezogener *Musica instrumentalis*[2] abgebildet:

Weder Agricola noch Wirdung halten viel auf dies Instrument. Dieser sagt: „Die Art saiten spill seynd nit so eygentlich zu regulieren vnd zu beschryben. Daruf zu lernen muss vil mere durch den verstand des gesangs zu gan, dann man das durch Regeln beschryben mag; darumb ich sye och für onnütze instrumenta achte, die cleynen geigen vnd das trumscheit", und Agricola:

> Dieweil sie kein Abmessung haben
> Ist yhr Gebrauch ganz schwerlich zu fassen
> Allein durch gros Vbung, on all Massen.

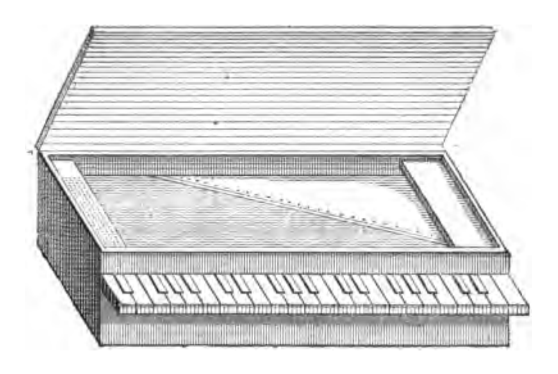
Das von Praetorius[3] beschriebene und[4] abgebildete Trumscheit ist mit 4 Saiten bezogen, „also, dass die rechte Principal vnd längste Saite ins *C*, die andere ins *c*, die dritte ins *g*, vnd die vierdte ins $\bar{c}$ gestimmt. Vnd bleiben die obersten drey allezeit in einem laut vnd Tono, wie sie ins *c*, *g*, $\bar{c}$ gestimmt seyn: Vff der gröbsten Saite aber, wird mit dem anrühren des Daumens, die rechte Melodey gleich wie ein rechter Clarion vff einer Trummet zuwege gebracht, also, dass wenn es von fernen gehöret wird, nicht anders lautet, als wenn vier Instrumenten mit einander lieblich einstimmeten."

Das Hackbrett bildet gewissermaassen den Uebergang zum eigentlichen Clavichord. Es ist wol eins der ältesten deutschen vollkommenern Instrumente. Der Klangkörper ist ein Kasten in Form eines Rechtecks, mehrere Fuss lang und breit. Auf dem obern Boden, dem Resonanzboden, sind, wie bei den vorhergehenden Instrumenten, Saiten gezogen, und zwar

1. Basel, 1511.
2. 1545.
3. Syntagma mus., Tom II, pag. 59.
4. In Sciagraphia, col. XXI.

Metallsaiten, welche durch Wirbel gestimmt und mit hölzernen Klöppeln angeschlagen werden. Um das Piano zu erzeugen, sind die Klöppel auf der einen Seite mit Filz überzogen. Sonst ist der Ton scharf und durchdringend und wurde deshalb namentlich bei ländlichen Tänzen verwendet. Anfangs hatte es einen beschränkten Umfang und war nur einchörig — erreichte aber später einen Umfang von vier Octaven in dreichörigem Bezuge. Künstlerisch bedeutsam konnte es gleichfalls nicht werden, als etwa dadurch, dass es einen Theil seiner Mechanik dem Clavichord lieh. Schon Ottomarius Luscinius spricht sich ablehnend und wegwerfend in seiner *Musurgia* (1536) darüber aus.

Aus der Verbindung dieses Hackbretts und jenes antiphonischen Monochords entstand nun wahrscheinlich schon im Laufe des zwölften Jahrhunderts das Clavichord. Praetorius[1] sagt: „Denn anstatt eines jeden Bundes vffm Monochordo hat man ein Clavem vffm Clavichordio gemacht.“



In einem Kasten, der wie beim Hackbrett die Form des Rechtecks hat, befindet sich links, in schiefen Linien der Stiftstock, rechts der Wirbelstock; jener mit feststehenden Stiften, in welche die Saiten aus Messingdraht eingehängt sind, dieser mit Wirbeln, vermittelst welcher die Saiten gestimmt werden. So weit nun entspricht die Einrichtung des Clavichords dem Hackbrett. Der weitere Mechanismus gleicht mehr dem spätern Monochord. Die Saiten wurden mit Hülfe einer Claviatur erklingen gemacht. Am hintern Ende der Tasten waren Messingplättchen aufgerichtet, welche, sobald die Taste niedergedrückt

1. Syntagma mus., Tom II, pag. 60.



wurde, an die Saiten schlugen, und zwar so, dass der Theil, welcher tönen sollte, genau abgegrenzt wurde. Freilich war nicht zu verhindern, dass auch der hintere Theil mittönte, allein doch nur sehr schwach, so dass er kaum zu hören war. Auch der eigentliche Ton konnte nur sehr schwach sein, weil die anschlagenden Plättchen den Ton eigentlich selbst hemmten. Die Klangfarbe des Instruments war daher sehr zart, und wir werden sehen, wie daraus sich ein eigenthümlicher Clavierstyl entwickeln musste. Nach Praetorius hatte das Clavichordum Anfangs 20 Claves „allein in *genere Diatonico* gemacht, darunter nur zweene schwartze Claves, das *b* und $\bar{b}$ (*h*), gewesen. Denn sie haben in einer Octav nicht mehr als dreyerley Semitonia gehabt, als *a b*, *h c* vnd *e* $\bar{f}$, wie dasselbe noch in den gar alten Orgeln zu sehen.“

Nach Wirdung hatte das Clavichord Anfangs 22 Claves:

$G\ A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ b\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{b}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}$

und später seien dann die chromatischen Töne zugefügt worden, so dass der Tonumfang 38 Claves bildete. Zu Praetorius' Zeit, also etwa hundert Jahre später, umfasste das Clavier schon vier Octaven:

von C bis $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{\bar{\bar{c}}}$ und $\bar{\bar{\bar{d}}}$, oder auch nur bis $\bar{\bar{\bar{f}}}$.

Eine Reihe von Versuchen und Verbesserungen in Bezug auf Spielart, Klangfarbe und Tonreichthum, und selbst auf äussere Zweckmässigkeit, führten zu einer Menge von Spielarten, von denen wir indess hier nur die wichtigsten specieller betrachten. Das Bedürfniss eines stärkern Tons als der, den das Clavichord erzeugte, führte darauf, die Saiten zu verdoppeln und zu verdreifachen, ja nach Praetorius[1] wurden die Saiten sogar vierfach genommen — und so entstand das sogenannte Clavicymbalum — auch Gravecymbalum — zu Praetorius' Zeit schon „Flügel“ genannt, „weil es fast also formiret ist, von etlichen *sed male*, ein Schweinskopf, weil es so spitzig, wie ein wilder Schweinskopf fornen zugehet“, wegen seiner länglichen Form, welche durch die längern Saiten der tiefen Töne bedingt wurde. Nach Praetorius ist es „von starkem, hellen, fast lieblichern Resonantz und Laut, mehr als die andern, wegen der doppelten,

1. A. a. O., pag. 63.

dreifachen, auch wol vierfächtigen Saitten. Wie ich dann eins gesehen, welches 2 Aequal, eine Quint, vnd ein Octav von eittel Saitten gehabt hat: vnd gar wol lieblich und prächtig in einander geklungen."

Nach demselben Historiker hiess in den Niederlanden auch das sogenannte Spinett Clavicymbel, das in Deutschland doch wesentlich sich von diesem unterschied. Es war wie das Clavichord viereckig; die Saiten nur einchörig, und scheint sich vom Clavichord namentlich nur durch die Döckchen, welche an Stelle der Messingplättchen die Saiten erklingen machten, unterschieden zu haben. Nach Praetorius war es „umb ein Octav oder Quint höher gestimmt, als der rechte Thon", und man pflegte es über oder in die grössern Instrumente, den Flügel oder das Clavicymbal, zu setzen. Beide Instrumente wurden in Italien *Spinetto* oder *Gravecymbel*, in England *Virginal*, in den Niederlanden *Clavicymbel* oder *Virginal*, in Deutschland allgemein „Instrument" genannt, zur Begleitung des Gesanges, namentlich des Recitativs in den öffentlichen Opernaufführungen, benutzt. Auch die Bezeichnung *Symphonie* finden wir, ohne dass sie wol einer besondern Gattung galt. Dagegen verdankt das *Clavicymbalum Universale, seu perfectum* einem besondern Experimente seine Entstehung. Mehrfach mussten wir schon der Versuche erwähnen, die chromatische Scala auch auf den Tasteninstrumenten darzustellen. Auch Praetorius erzählt, „dass er zu Prag bei dem Herr Carl Luyton, Röm. Keiserl. Majestät vornehmen Componisten vnd Organisten, ein Clavicymbel mit Aequal-Saiten bezogen, so vor 30 Jahren zu Wien gar sauber, vnd sehr fleissig gemacht worden, gesehen; in welchem nicht allein alle Semitonia, als *b*, *cis* und *des*, *fis*, *gis*, durch vnd durch duppliret, sondern auch zwischen dem *e* vnd *f* noch ein sonderlich *Semi-* oder *hemitonium*, wie es etzliche nennen, gewesen, welches bei dem *Genere enharmonico* nothwendig sein muss, dass es also in den vier Octaven von *C* bis ins $\overline{\overline{\overline{c}}}$ in alles 77 Claves gehabt hat.

3 *Des* 6 *Es* 8 $\overline{fes}$ 11 *Ges* 14 *As* 17 *B* 19 *Ces* *des*

2 *Cis* 5 *Dis* 10 *Fis* 13 *Gis* 16 *Ais* *cis* *dis*

1 *C* 4 *D* 7 *E* 9 *F* 12 *G* 15 *A* 18 *H* *c* *d* etc.



Warum dies Instrument nicht eigentlich praktisch zu allgemeinem Gebrauch kam, haben wir hinlänglich erwiesen.

Das *Clavicytherium* war ein aufrechtstehendes *Clavicymbalum* — Corpus und Sangboden mit den Saiten waren in die Höhe gerichtet — und hatte nach Praetorius: „eine Resonantz fast wie die Cithern oder Harffen. Eine „harffenirende Resonantz" hatte auch das *Arpichordum*, ein *Symphony* oder *Virginal*, in welchem durch sonderliche Züge von Messing Häcklein vnter den Saitten jene Resonantz zuwege gebracht wurde." Endlich waren auch in dem *Clavicymbel* „neben den Saiten ettliche Stimmwerk von Pfeiffen, wie in eim Positiff, mit eingemenget, vnd die Blasbälge waren dann hinden an, in etlichen aber inwendig in das Corpus gelegt". Ein solches Instrument hiess „*Claviorganum*". Namentlich aber war der Theil der Mechanik, welcher den Ton aus der Saite entlockte, der fortwährende Gegenstand der Experimente, und alle weiteren Umgestaltungen des Instrumentes basieren eigentlich hierauf. Schon 1610 baute ein Nürnberger Bürger, Hans Haydn, das sogenannte Geigenwerk oder Geigenclavicymbel, in welchem statt der Döckchen, kleine mit Pergament überzogene und mit Colophonium überstrichene Räderchen, welche wiederum durch ein grosses Rad und unterschiedene Rollen, unter dem Sangboden liegend, im vollen Schwange gehend erhalten werden, angebracht sind. „Wenn nun ein Clavis fornen niedergedruckt wird, so rühret dieselbe Saite an der vmblaufenden Räder eins, vnd gibt die Resonantz von sich, gleich als wenn mit eim Bogen drüber gezogen vnd gestrichen würde." Derartige Instrumente sind bis in die neueste Zeit unter verschiedenen Namen, wie Claviergambe, Gambenclavier, Bogenclavier u. s. w., verfertigt worden.

Alle diese Versuche giengen, wie es Hans Haydn in dem über sein Geigenwerk von ihm ausgegebenen Tractätlein selbst sagt, von dem Bestreben aus, die Moderation des Tons, wie er der Singstimme und vielen andern Instrumenten möglich ist, auch den Tasteninstrumenten anzueignen, und namentlich dem Flügel die Fähigkeit zu verleihen, einen Ton zu halten. Sie konnten indess nur indirect von Erfolg werden, indem sie zur Verbesserung der Mechanik jener Instrumente, an welchen sich der Clavierstyl entfaltete, dem *Clavichord* und dem *Clavicymbalum*, wesentlich beitrugen.

Dieser besondere Clavierstyl begann indess erst sich im siebzehnten Jahrhundert zu entwickeln. Bis dahin galten die für die Orgel eingerichteten Tonstücke auch für das Clavier. Ammerbach in seiner: „Orgel- oder Instrument-Tabulatur. Leipzig, 1571“, sagt in der Dedication ausdrücklich: „Wer dieser kunst recht bericht, kann dieselbe auff Positifen, Regale, Virginale, Clavicordiis, Clavicymbalis, Harficordiis vnd andern dergleichen Instrumenten auch gebrauchen.“ Die Orgelkunst war ja selbst noch zu einem eignen Styl nicht gelangt, und erst, nachdem dieser sich selbständig zu entwickeln begann, folgte das Clavier langsam nach. Wie die eigenthümliche Construction der Orgel, so wurde jetzt die Eigenthümlichkeit des Claviers einflussreich auf die Bildung des Clavierstyls, und es ist in dieser Besonderheit der Construction bedingt, dass jener Meister, dem wir keine nennenswerthe Bedeutung für die Ausbildung des Orgelstyls beimessen konnten, doch eine solche für die Entwickelung des Clavierstyls gewann, Frescobaldi. Ehe wir uns zum nähern Nachweis wenden, holen wir noch einiges über die Technik der Tasteninstrumente nach, weil sie vielleicht einflussreicher auf die Entwickelung des Clavierstyls geworden ist, als auf die des Orgelstyls.

Ammerbach giebt im vierten Capitel seines erwähnten Orgelwerks eine „Anleitung vnd Construction für die anfahenden Discipul der Orgelkunst“, und stellt darin vier Regeln auf, aus denen wir ersehen, dass die Applicatur sich namentlich auf die drei mittelsten Finger stützte, dass nur der Daumen der linken Hand selten, der fünfte Finger nur bei Spannung eines weitern Intervalles der 7, 8 oder 9 — benutzt wird. Wir können wiederum nicht annehmen, dass diese Eigenthümlichkeit auf einer vollständigen Verkennung des Natürlichen und Zweckmässigen beruht hätte, sondern dass vielmehr die ganze Construction der Claviatur eine Handhaltung erforderte, welche den Gebrauch der beiden kürzesten Finger fast unmöglich machte. Dadurch war aber zugleich eine Applicatur in unserm Sinne, die wir ja doch nur mit Hülfe des Daumens ausführen, nicht möglich. Die mögliche Applicatur, wie sie Ammerbach beschreibt, mochte nun auch noch weniger für die Orgel, als für das Clavier einflussreich werden, und sie hat sich

bei jener unter älteren Organisten bis in unser Jahrhundert erhalten.

„Die erste Regel von der Application der **rechten** Hand“ heisst bei **Ammerbach**:

„So ein Gesang ordentlich vnd gleich hinauffsteiget, so rühret man den ersten Clavem mit dem fördersten Finger, dem Zeiger genannt, welcher vorgezeichnet wird durch die Ziffer 1. (Den Daumen bezeichnet **Ammerbach** mit 0.) Den andern Clavem mit dem mittlern Finger, so durch die Ziffer 2 bedeutet wird. Also fortan einen Finger um den andern hinauf umgewechselt. So aber der Gesang wieder heruntergeht, so hebt man den ersten Clave mit dem Goldfinger, welcher mit der Ziffer 3 gezeichnet wird, wieder an; den andern Clavem schlägt man mit dem mittlern, den dritten mit dem fördersten Finger vnd läuft also fortan mit den zweiten fördersten Fingern einen um den andern herab, als *Exempli gratia:*

f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1.

Die ander Regel von der linken Hand:

Wenn ein Gesang hinauffsteiget, geschieht die Application in der linken Hand also: Der erste Clavis wird geschlagen mit dem Goldfinger 3, der andere mit dem Mittler 2, der dritte mit dem Zeiger 1, der vierte mit dem Daumen 0 vnd also fort mit dem Goldfinger wieder angefangen. Wenn sich aber der Gesang wieder herunter giebt, hebt man mit dem Zeiger an, vnd folget mit dem Mittlern, also einen um den andern, bis zu Ende der Coloratur:

f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$
3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3.

Weil aber, fährt er fort, alle Griffe der Application durch Regeln nicht können erklärt werden, will ich dieselbigen durch Exempel fürstellen, daraus man andere Art vnd Weise leicht wird judiciren können.“ Er giebt darauf sechzehn Beispiele, die wir hier übergehen können.

Die dritte Regel handelt von der Ausführung des Mordant, „der viel zur Zierd vnd Lieblichkeit des Gesanges, wenn er recht

gebrauchet wird, dient", und den er, anders als Praetorius und Bach (im Clavierbüchlein), folgendermaassen darstellt:



„Die vierte Regel: von den Concordanten beyder Hände:

Concordanten, das sind zusammenklingende Stimmen, werden auff der Orgel oder Instrument also gegriffen, nemlich Tertien werden in beiden Händen mit der Ziffer 1 und 3 geschlagen, als *c* vnd *e*, item Quarten, Quinten vnd Sexten mit 1 vnd 4, als *c* vnd *f*, *c* vnd *g*, vnd *c* vnd *a*. Die Septimen aber, Octaven, Nonen vnd Decimen mit 4 vnd 0, das ist mit dem kleinsten Finger vnd dem Daumen, als *c* vnd *h*, *c* vnd $\bar{c}$, vnd *d* vnd $\bar{e}$."

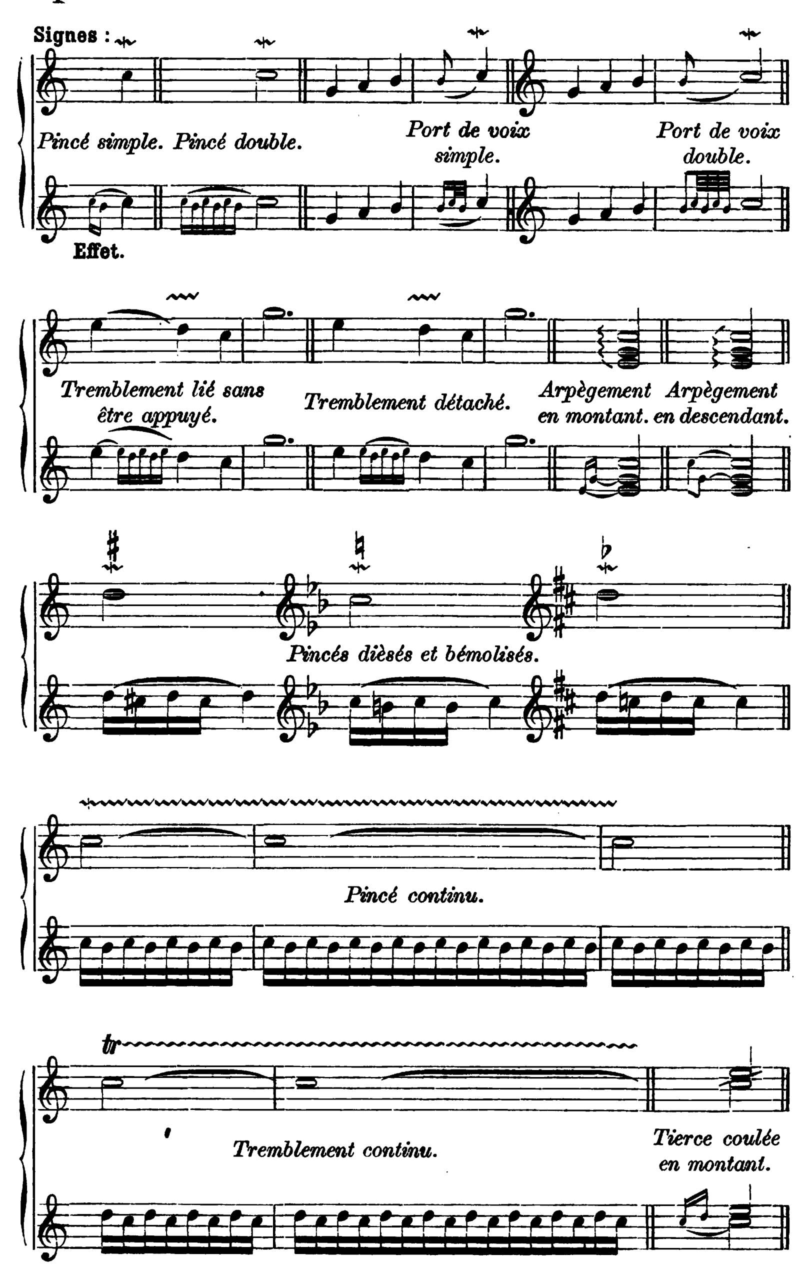
Dass von dieser Applicatur schon mit dem Beginne des nächsten Jahrhunderts abgewichen wurde, ohne dass eine durchgreifende Aenderung erfolgt wäre, ersehen wir aus einer Aeusserung von Praetorius[1]. Dort heisst es: „Ihrer Viele lassen sich etwas sonderliches bedünken vnd wollen daher etliche Organisten verachten, wegen dessen, dass sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen. Welches aber meines Erachtens der Rede nicht werth ist: denn es lauffe einer mit den foddern, mittlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte, vnd machte vnd brächte alles fein just vnd anmuthig ins Gehör, so ist nicht gross dran gelegen, wie oder auff was Maass vnd Weise er solches zu Wege bringe."

Endlich mussten jene früher bereits angeführten „Manieren" für das Clavier von noch grösserem Einfluss werden, als für die Orgel. Wir sehen sie hervorgehen aus dem Bestreben, den länger gehaltenen Ton auszuschmücken und zu verzieren. Das wurde nun für das Clavier um so nothwendiger, als das Instrument nicht geeignet war, den Ton länger auszuhalten, und wir finden auch dass die Claviertechnik sich namentlich an diesen sogenannten Manieren oder Verzierungen heranbildet, weshalb wir sie unsern weitern Betrachtungen vorausschicken, und zwar nach Couperin und Joh. Seb. Bach.

---

1. Syntagma mus., Tom II, pag. 44.

Explication des Agréments. Aus *Pièces de Clavecin composées par Couperin.*





„Explication vnterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten, aus: Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Jan. Ao. 1720.“



Wie der Orgelstyl an dem Choral und den canonischen Formen, so entwickelte sich der Clavierstyl an dem Liede und dem Tanz. Wir konnten schon mehrfach darauf hinweisen, dass die Instrumentalmusik, wenn sie sich über ein blosses Tonspiel erheben soll, viel energischer noch nach formaler Festigung ringen muss als die Vocalmusik. Der Ton an sich entbehrt jedes bestimmten Ausdrucks; erst in Verbindung gebracht mit mehreren andern zum

Accord oder zur melodischen oder rhythmischen Phrase tritt er heraus aus dieser Unbestimmtheit, und eben nur in seiner Beziehung zu andern erlangt er eine gewisse Bestimmtheit des Ausdrucks. Weiterhin erlangen ein specifisches Gepräge die einzelnen Motive oder Phrasen wiederum nur dadurch, dass sie auf einander bezogen oder einander entgegengesetzt werden, und je fester und bestimmter, in je natürlicher organischer Entwickelung dies geschieht, um so bestimmter muss dann der Ausdruck des Ganzen werden, so dass eben die typischen Formen, wie Tanz, Marsch und Choral, fast begriffliche Bestimmtheit erreichen.

Die Instrumentalmusik zeigt nun früh, nachdem sie sich in mannichfachem Tonspiel versucht, auch das Bestreben nach einem möglichst treuen Ausdruck, und sie versucht dies auf doppeltem Wege zu erreichen, indem sie nach formeller Festigung ringt, zugleich aber sich bestimmten Darstellungsobjecten zuwendet.

Das, was bei Frescobaldi eine rechte Entfaltung des Orgelstyls verhinderte, die vorherrschende Lust an einem sinnigen, aus jenen Manieren hervorgegangenen Tonspiel, wirkte geradezu fördernd auf die Entwickelung des Clavierstyls, ja wir möchten die meisten seiner Werke als mehr im Clavierstyl erfunden betrachten, mit Ausnahme derer, in welchen eben Sätze in lang gehaltenen Accorden andern figurierten entgegengesetzt werden. In den mehr claviermässig gedachten führt zum mindesten eine Stimme die Figuration aus, wie in der *Partite sopra Ruggiero* (1637):





Bedeutsamer sind indess die Tänze eines Sammelwerkes, das 1635 zu Rom herauskam. Hier wandte er jenes Verfahren der deutschen Meister, die Choralmelodie oder eine Volksweise zu variieren, auf den Tanz an, und er kommt zu weit reichern, mannichfaltig entwickeltern und doch abgerundeteren Formen als in allen seinen übrigen Werken.

Mit grosser Vorliebe wurden nun ein ganzes Jahrhundert hindurch diese Tanzformen gepflegt, und es lag zu nahe, um ihre characteristischen Merkmale recht klar darzulegen, sie in einer bestimmten Reihenfolge zusammen zu fassen, und so entstand die „*Suite*". Von welchem grossen Einfluss auf Bildung des Orchesterstyls diese Form werden sollte, erkannte schon Kirnberger in dem Vorwort zu seinem: *Recueil d'airs de danse caractéristique*[1]. Die Suiten sind ihm ein Beweis, dass das Hauptstudium der jungen Musiker, derer sowol, welche sich dem Componieren, als auch derer, welche sich dem Executieren widmeten, auf den richtigen Ausdruck, das richtige Beobachten der Einschnitte, Accente u. s. w. gerichtet war.

Wann und von wem diese Zusammenstellung zuerst versucht wurde, dürfte sich wol kaum entscheiden lassen. Der Name deutet auf französischen Ursprung. In der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts waren Suiten auch in Deutschland schon ziemlich allgemein üblich, und kaum dürfte im nachfolgenden

1. Berlin, 1744, pag. 4.

Jahrhundert ein nennenswerther deutscher Musiker zu finden sein, der diese Form nicht cultivieren half.

Wie sich aus dieser Form unsere Sonate entwickelte, wird erst später nachgewiesen werden können. Schon mit dem Ausgange dieses Jahrhunderts wurde sie als *Suonata da camera* oder *dei baletti*, z. B. von Sebastian de Brossard, der das erste französische musikalische Lexicon[1] herausgab, bezeichnet, und von der Kirchensonate — *Suonata da chiesa* — unterschieden. Als eine der ersten, aus der Motettenform hervorgegangene selbständigere Instrumentalform erkannten wir (bei Gabrieli) in der Sonate ein kurzes „Klingstück". Sie wurde später namentlich als Einleitungssatz für grössere Vocalsätze mit Instrumentalbegleitung verwendet, „auch mit dem Wort *Sonata* oder *Sonanda* wird der Trommeter zu Tisch- vnd Tantzblasen genannt"[2]. Sie bestand zu Brossard's Zeit schon aus mehreren Sätzen: *Adagio*, *Largo* u. s. w., mit Fugen untermischt; hatte also in ihrer äussern Anordnung Aehnlichkeit mit der Suite, so dass es immerhin zulässig erschien, beide unter einen Gattungsbegriff zu bringen. Auch Niedt in seiner musikalischen Handleitung[3] fasst beide Formen noch in diesem Sinne. Die Suite ist ihm eine andere Art Sonaten, „die nicht das Amt eines Præludii verwalten, sondern als Concerte für sich instrumentaliter aufgeführt werden. Diese haben einen Train hinter sich her von verschiedenen Sätzen und kleinen Piecen, welche man Suiten nennet, und deren die Menge im Druck und Kupferstich heraus sind."

An beiden Formen nun entwickelte sich ziemlich gleichmässig der Clavierstyl weiter, und zwar dürfte das characteristische Unterscheidungsmerkmal beider darin zu suchen sein, dass die einzelnen Tonsätze der Suite sich zunächst als Variationen eines liedmässigen Satzes darstellen, während der Sonatensatz sich aus einem oder mehreren Motiven dialectisch entwickelt. Jenes Verfahren wird namentlich von französischen, dies von italienischen Meistern geübt, und schon in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hat es zu zwei verschiedenen Stylen, dem französischen und italienischen geführt, der dann durch die deutschen Meister wiederum seine Einigung fand.

---

1. Paris, 1703.
2. Praetorius, „Syntagma mus.", Tom III, pag. 22.
3. Hamburg, 1721, pag. 106.

Diese suchten früh den bei Franzosen und Italienern mehr in einem absichtslosen Tonspiel sich ergehenden Arbeiten einen ideellen Hintergrund zu geben; zuvörderst allerdings in jener realistischen Tonmalerei, die wir schon in einer Reihe Vocalsätzen kennen lernten. So berichtet Mattheson[1], dass er im Manuscript eine Reihe von Tonsätzen für das Clavier von dem bereits erwähnten Johann Jacob Froberger besass, dessen erster Theil Fugen, der zweite Capricen, der dritte Toccaten und der vierte Suiten enthielt, und dass sich darunter ein Tonstück befand, mit dem Titel: „*Plainte, faite à Londres, pour passer la melancolie*", wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm, dem Froberger, zwischen Paris und Calais sowohl, als zwischen Calais und England, von den Land- und Seeräubern widerfahren; auch dass ihn der Englische Organist bei einer Gelegenheit gescholten, bei dem Arm zur Thüre geführet und mit dem Fuss hinausgestossen", und weiterhin erzählt Mattheson[2] „von einer Allemande mit dem Zubehör, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelagert wird". Froberger, setzt er hinzu, ist selbst mit dabei gewesen. Darnach möchten wir der Ansicht C. F. Becker's[3] beipflichten, dass ein aus drei Theilen bestehendes Schlachtengemälde, welches Becker in einem 1681 in deutscher Tabulatur geschriebenen starken Quartband mit sechsundzwanzig Clavierwerken — Suiten von Froberger, Biber und Schmelzer — fand, gleichfalls von Froberger herrührt. Auch von Dietrich Buxtehude berichtet Mattheson, dass er sieben Clavier-Suiten schrieb, in welchen er „die Natur und Eigenschaften der Planeten abbildete. Warscheinlich stützte sich Buxtehude hierbei auf Glarean. In Ahle's „Unstruthinne"[4] setzet der Spielende im fünften Ton der Gesprächspiele aus dem *Glareano* folgende Vereinbahrung der *Modorum Mus.* und Planeten:

A. — *Aeolius*, lieblich ♀
B/H. — *Hyperæolius*, schwach ♄,
C. — *Jonicus*, fröhlich ☿,
D. — *Dorius*, gravitätisch ☉,

1. Musikalische Ehrenpforte, pag. 89.
2. In dem vollkommenen Kapellmeister, pag. 130.
3. Hausmusik, pag. 42.
4. Pag. 37.

E. — *Phrygius*, traurig ☽,
F. — *Lydius*, kläglich ♃,
G. — *Mixolydius*, zornig ♂,

und Abraham Bartolus vergleicht in seiner *Musica math. part. I* das *F* dem Monde, *G* dem Mercur, *A* der Venus, *B* der Sonne, *C* dem Mars, *D* dem Jupiter und *E* dem Saturn.

Wir haben bereits früher ausgesprochen, dass, wie wenig auch meist diese Versuche künstlerischen Werth haben, sie dennoch beachtenswerth sind, und namentlich instrumental konnten sie nicht ohne Erfolg bleiben, da sie die Ausdrucksfähigkeit des Instrumentalen erhöhten und diesem Mittel zuführten, welche dann eine spätere Zeit in echt künstlerischem Sinne verwandte. Auch den Franzosen blieb diese Auffassung der Instrumentalmusik, und namentlich der Claviermusik, nicht fremd, allein die besondere, aus der Lust am Tonspiel hervorgegangene Weise der Variation verhinderte früh schon eine detaillierte Ausführung, und wenn wir auch daher weit weniger solchen realistischen Versuchen begegnen, wie die eben erwähnten, so gelangte doch auch der Clavierstyl und die gesammte Instrumentalmusik nimmer zu der Höhe, zu welcher sich diese in Deutschland über jene Versuche erhob.

Zwei Meister begegnen uns namentlich, welche den französischen Styl mit Geschick und grossem Fleiss anbahnten und ausbildeten, Georg Muffat und François Couperin, jener ein Schüler Lully's, dieser ein Schüler des wol ersten bedeutenden Claviervirtuosen, André Champion, gewöhnlich nach einer Besitzung seiner Frau de Chambonnières genannt.

Georg Muffat hatte, wie er in der Vorrede seines sogenannten „Blumenbund lieblicher Ballet Stücke"[1] selbst erzählt, sechs Jahre in Paris die Lully'sche Art fleissig studiert, und solche nach dem Elsass — (er war bis 1675 Organist in Strassburg) — und nach Oesterreich und Böhmen, wohin er, durch die Kriegsunruhen veranlasst, geflüchtet war, wie auch nachmals nach Salzburg und Passau, als fürstlich Passauischer Capell- und Pagenhofmeister, gebracht. Das genannte Werk enthält 50 Pièces für vier und fünf Geigen und einen Bass continuo geschrieben, und ist seinem letzten Herrn, dem Bischof von Passau, Johann Philipp Grafen von Lamberg, dediciert. Ein anderes Werk: *Apparatus*

1. Suavioris harmoniæ instrumentalis hyporchematicæ, Florilegium primum. Augsb., 1695.

musico-organisticus, das uns hier vorzüglich beschäftigt, ist 1695 in Augsburg erschienen und dem Kaiser Leopold I. gewidmet. Es enthält zwölf Toccaten, eine Ciacona, eine Passacaglia und eine aus zwei Theilen bestehende Aria mit der Bezeichnung: *Nova cyclopeias Harmonica*[1]. Der Styl seiner Toccaten erinnert noch sehr an den Frescobaldi's, wenn auch ihre äussere Form allerdings die Schule Lully's erkennen lässt. Wie dieser Meister gern Allegro und Adagio in seinen Instrumentalsätzen einander gegenübersetzt, so hier Muffat in den Toccaten, und sie gleichen in ihrer ganzen Anlage viel mehr freien Phantasien, als jenen früheren von Merulo und Frescobaldi. Ja vielleicht dürften wir aus der kleinen reizenden Vignette vor der *Toccata prima*, welche ein kriegerisches Lager darstellt, über dem ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln schwebt, den Schluss ziehen, dass dem Meister bei jeder einzelnen Toccate die ganze Schwere der kriegerischen Zeiten, wie zugleich die Bedeutung des Festes, das er mit dem Werke verherrlichen wollte — die Vermählung des Kaisers — vorschwebten. In jeder einzelnen Toccata wechselt der Ernst des Adagio mit dem feurigen Allegro, und beides ist, obgleich augenscheinlich vornehmlich für die Orgel berechnet, doch prächtig mit Figurenwerk und Verzierungen claviermässig ausgestattet.

Von grösserem Interesse sind für uns indess die erwähnten andern drei Nummern, indem sie viel entschiedener den *Style français* festhalten. Die Ciaconne wie die Passacaglia sind ganz in dem oben angegebenen Sinne gehalten. Der eigentliche Tanz wird variiert, und wir möchten allerdings fast annehmen zunächst aus äusserer Veranlassung; vielleicht durch bestimmte characteristische Touren bedingt, da häufig nur einzelne Theile des Ganzen variiert werden, wie aus folgendem Beispiel hervorgeht:



1. Die letztere: Notenbeilage, Nr. 40.


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr



Wie bewusst unser Meister der rhythmischen Construction des Tanzes folgt, sehen wir aus der eigenthümlichen tactischen Anordnung. Obwol das Stück 3/4 Tact vorgezeichnet hat, ist doch der Tactstrich immer von zwei zu zwei Tacten gesetzt, weil sie eben zusammen gehören und die Zeit eines Pas ausfüllen. Der erste Tact ist im Original wie hier durch einen kurzen Strich abgegrenzt.

Zu sinnig verschlungenen Tonstücken wird diese Weise von **François Couperin** angewendet. Einer bedeutenden Künstlerfamilie Frankreichs entsprossen, gehört er gleichfalls zur Schule Chambonnières. Seit 1701 war er Hofclavierspieler und Organist der königlichen Capelle und starb 1733. Wie alle aus dieser Schule hervorgegangenen Claviermeister: Buret, Gautier, le Bègue, d'Anglebert, und die Couperin's, Neffe und Vater, pflegte auch François Couperin die Form der Variationen, aber er bildete sie zugleich künstlich in einander in der Form des Rondeau.

Am bemerkenswerthesten sind die *Pièces de Clavecin*, welche 1713 in Paris in fünf Büchern erschienen. Es sind Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gavotten, Giguen, Menuetten, Pastorelle's und Rondeau's. Jene Tänze sind sämmtlich in der bereits besprochenen Weise ausgeführt, aber nicht nur reicher und geschmeidiger harmonisiert, sondern auch viel feiner figuriert, als die seiner Vorgänger. Alle jene Verzierungen, die wir nach ihm mittheilten, sind dem Organismus fest eingefügt, und er verwendet sie äusserst sinnig namentlich in den Reprisen indem er diese immer sorgfältiger ausstattet. Daneben begegnen wir schon feinsinnigen Claviereffecten:



Die meisten Tonstücke führen characteristische Namen, wie: *Sarabande la Majestueuse — Les Silvains — Les Abeilles — l'Enchanteresse — Les plaisirs de Saint Germain en Laye*, etc.

Die Construction des Rondeau ist sinnig gedacht und übersichtlich ausgeführt. Ein liedmässiger Hauptsatz wechselt mit einem Nebensatze, der entweder variiert oder auch harmonisch und anderweitig verändert wird, oder auch mit mehreren, die aber ideell verbunden sind. Es ist diese Form die ganz natürliche Erweiterung jener namentlich seit S. Scheidt gepflegten Variationenform. Es lag zu nahe, nach einer jeden Variation auf das Thema wieder zurückzugehen, und endlich an die Stelle der Variationen andere Sätze zu stellen, die nicht technisch, sondern nur ideell von jenem Hauptsatz erzeugt waren. Den Namen entlehnte dann diese Form von einer entsprechend construierten Dichtform, dem Rondeau oder Ringelgedicht. In dieser Form ist zuerst das leitende Princip der Instrumentalmusik, durch Entgegensetzung zu wirken, in eine bestimmte Bahn gebracht.

Bei Claudio Merulo macht es sich schon geltend — in der Entgegensetzung von choralmässigem Tonsatz mit figuriertem, und eben so äusserlich bei Muffat in dem Wechsel von langsamen und raschen Sätzen. Mit Couperin erlangt es ideelle Bedeutung, und wie es den ganzen Instrumentalstyl auf seine Kunsthöhe führt, das nachzuweisen wird eine unserer nächsten Aufgaben sein.

Das Notenbeilage Nr. 40 mitgetheilte Rondeau zeigt ferner das vollständige Verschwinden der Kirchentonarten, die dem Instrumentalstyl keinen Raum für seine Entwickelung liessen.

Der Zeitgenosse François Couperin's — Louis Marchand — vermochte nur als Orgel- und Claviervirtuose seiner Zeit Bedeutung zu gewinnen, und auch diese sollte durch unsern deutschen Joh. Seb. Bach einen gewaltigen Stoss erleiden, und so ist nur noch ein Meister zu erwähnen, Jean Philippe Rameau, geboren 1683 zu Dijon, gestorben zu Paris 1764, der in seinen *Pièces pour Clavecin* und den *Deux Suites de Pièces* dem französischen Styl eine mehr künstlich verwobene Fassung zu geben versuchte, ohne ihm indess höhere Bedeutung zu verleihen. Rameau's kunstgeschichtliche Bedeutung liegt auf anderen Gebieten. Sein 1722 erschienenes theoretisches Werk: *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels* (Paris), wie das: *Le nouveau système* (Paris, 1726), oder: *Génération harmonique* (Paris, 1738), *Demonstration du principe de l'harmonie* (Paris, 1752), u. a., haben als erste Versuche der wissenschaftlichen Begründung des neuen Systems unvergänglichen Werth, und seine Bedeutung als Operncomponist wird uns erst später beschäftigen.

Jene andere Form des Instrumentalsatzes, die ausschliesslich *Sonata* genannt wurde, gieng, wie bereits erwähnt, aus der alten Schule der Orgelmeister, Gabrieli und Claudio Merulo, hervor, und fand in Domenico Scarlatti als Tonstück für das Clavier — in Corelli und Tartini als Tonstück für die Violine ihre Hauptvertreter.

Domenico Scarlatti, ein Sohn des als Operncomponist hochberühmten Alessandro Scarlatti, ist 1683 geboren und gilt als der bedeutendste Clavier- und Orgelspieler Italiens. Eine Zeit lang lebte er zu Lissabon und Madrid als Lehrer der Prinzessin von Asturien, nachmaliger Königin von Portugal; doch 1725 weilte er bereits wieder in seinem Vaterlande. Von seinen Werken sind namentlich bekannt geworden die dreissig Sonaten *per il*

Clavicembalo, in Amsterdam, und sechs Sonaten, in Nürnberg gedruckt. Die Form der Sonate von Scarlatti ist die ursprüngliche Gabrieli's, natürlich der neuen Claviertechnik entsprechend umgestaltet, und der neue Styl unterscheidet sich von dem, durch die französischen Meister ausgebildeten Suitenstyl gerade so wie die Sonate Gabrieli's von der Canzone. Wie in jener gilt es jetzt nicht einen lied- oder tanzmässigen Satz mehrfach zu versetzen, zu verändern oder reich zu colorieren, sondern die harmonische, gefestigte Grundlage in reicher angewandtem und künstlich in einander verwobenem Figurenwerk darzulegen. Jene früheste Sonate der venetianischen Schule gieng aus dem Bestreben hervor, den Motettenstyl instrumental auszubilden; sie stellte also die alte Tonart ganz in derselben Weise instrumental dar, wie die Motette vocal. Dieselbe Richtung verfolgt die neue, aber jetzt gilt es eben nicht mehr, die Tonarten des alten Systems auszuprägen, sondern Dur und Moll des neuen und mit den reichern harmonischen und rhythmischen Mitteln, welche das Instrumentale in reichem Maasse schon darbot, und die sich eben in dem neuen System in ihrer ganzen Fülle auszubreiten vermochten. Und während die Wirkung durch den Contrast, welche für den Instrumentalstyl das eigentlich Treibende und Erzeugende ist, die früheren Meister nur äusserlich durch ein Entgegensetzen zu erreichen wussten, arbeitet Scarlatti alles in einander. Wir fanden bei den früheren Meistern choralartige Sätze, mit reicher figurierten kaum äusserlich verbunden, zusammengestellt, und sahen sie in den spätern bestimmt ausgeprägten Partien als Allegro und Adagio, wie bei Muffat, einander gegenüber treten, und werden bei der Betrachtung der Entwickelung der Sonate zur Ouverture auch eine Gegenüberstellung der Tonarten ganz in derselben Weise ausgeführt finden. Scarlatti fasste alle diese Momente in einem einzigen Satze zusammen und begrenzte so formell die Entwickelung dieser Form, dass sie dann ideell von den spätern Meistern weiter gefasst werden konnte. Wir versuchen, es an einem Beispiel[1] näher zu erörtern. Der Allegrosatz, aus welchem die Sonate besteht[2] ist sehr fest gegliedert. Der Vordersatz des ersten Theils prägt ganz bestimmt die Dmolltonart aus, und zwar eben so in mehr festen Accorden, als in leichtem

1. Notenbeilage, Nr. 41.
2. Nr. IX der Amsterdamer Ausgabe.

Figurenwerk und in motivischer Entwickelung, und jede dieser Weisen der Darstellung ist immer die nothwendige Consequenz der andern. Der Vordersatz leitet dann ganz naturgemäss nach der Dominante der Obermediantentonart Fdur, als der nächsten Haupttonart, über, in welcher dann der mehr getragene melodisch sich entfaltende Nachsatz sich anschliesst. Der zweite Theil beginnt dann, — ganz wie die modernen Instrumentalsätze dieser Art, mit einer Durchführung eines dem Anfange des ersten Satzes angehörigen Motivs, an welche sich dann die zweite Hälfte des Vordersatzes mit freiester Erweiterung anschliesst, und dann zu einer Wiederholung des Nachsatzes in der Haupttonart — also in Dmoll — überleitet, so dass auch die Gegensetzung von Dur und Moll — die namentlich in der Einleitungssymphonie schon geübt wurde, aber in verschiedenen Sätzen, in einem einzigen Satze, und zwar an demselben Motiv, erfolgt.

Mit Domenico Scarlatti hatte der Clavierstyl für Italien seine höchste Höhe erreicht. Jene beiden gleichzeitig lebenden Meister, die wir bereits nannten, Corelli und Tartini, waren in derselben Richtung für andere Instrumente thätig; wir gedenken ihrer daher später etwas specieller.

Dieser neue Styl sollte nur in Deutschland, wo die Suiten- und die Sonatenform gleichmässig weiter gebildet wurde, sich in wunderbarer Grossartigkeit und Mannichfaltigkeit entfalten. In England wurde zwar die Instrumentalmusik um diese Zeit ausserordentlich gepflegt, doch nicht zu einem wirklich nationalen Styl entwickelt. Die Instrumentaltechnik wurde hier früh ausgebildet und wir werden später englische Instrumentisten in grosser Menge an den Höfen des Continents thätig finden.

Namentlich unter der Regierung Eduard's VI. standen die englischen Instrumentisten schon in gutem Ruf, und Thomas Tallis und sein berühmter Schüler William Bird waren beide bedeutende Organisten zur Zeit der Königin Elisabeth. Ohngeachtet der Eifer der Puritaner sich gegen die Kirchenmusik richtete, fand diese an der Königin die eifrigste Schützerin; weil in England noch allgemein ein Widerwille gegen die Mitwirkung in der Capelle herrschte, so mussten die Capellisten oft gewaltsam geworben werden. Busty theilt in seiner Geschichte der Musik eine Abschrift der königlichen Vollmacht mit, nach welcher: „Inhaber derselben Macht hatte : jedwede singende Männer

oder Knaben aus jeder Capelle, unsre eigene Hof- und St. Paulscapelle allein ausgenommen, hinwegzunehmen". Thomas Tallis († 1585), wie Wilhelm Bird († 1623), waren beide tüchtige Contrapunctisten, der älteren italienischen Schule nacheifernd. Nach den uns von Burney in seiner „Geschichte der Musik" aus einer handschriftlichen Sammlung: *Queen Elisabeth's Virginal book*, mitgetheilten Probe zu urtheilen, schliessen sich ihre Orgel- und Clavierstücke jenem durch die Venetianer gegründeten Instrumentalstyl an, eben so wie die dort gleichfalls vertretenen andern englischen Meister: Gills, Farnaby, Dr. Bull u. A., mit grösserer Neigung noch dem Styl der Variationen, ohne indess jene Franzosen auch nur annähernd zu erreichen. Vornehmlich waren es Tänze oder Volkslieder, welche in der bekannten Weise mehrfach verändert wurden, und auch die so viel gerühmten spätern englischen Meister, von Thomas Morley († 1604), dem hochberühmten Dr. John Bull († 1567), Orlando Gibbons (1583—1625), Pelham Humphry (1647—1674), bis Henry Purzel (1658—1683), sind kaum darüber hinausgegangen. Wol macht sich immer mehr der fort und fort erneuerte Einfluss Italiens geltend, allein einen bedeutsamen, national selbständigen Styl vermochte er in England nicht zu erzeugen.

In Deutschland waren schon vor Scarlatti Sonaten für Pianoforte erschienen; allein sie waren doch nur eine Uebertragung jener, als Ouverture verwandten, für Streichinstrumente gedachten auf das Pianoforte. So stellen sich uns die Sonaten von Johann Kuhnau — Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, geboren zu Geysing im April 1667 und gestorben zu Leipzig am 25. Juni 1722 — dar. Dieser eben so als Rechtsgelehrter, Mathematiker und Philolog, wie als Musiker bedeutende Meister, gab 1695 zu Leipzig, in Verlegung des Auctoris, „Johann Kuhnauens neuer Clavier-Uebung andrer Theil, das ist: Sieben Partien aus dem *Re, Mi, Fa*, oder *Terzia minora* eines jedweden Toni, benebenst einer Sonata aus dem *B*", heraus, und aus der auf die Sonate bezüglichen Stelle geht klar hervor, dass der Meister nicht eigentlich eine Claviersonate schreiben, sondern dass er jene Sonate für Instrumente übertragen wollte. „Ich habe auch hinten, heisst es in der Vorrede, eine Sonate aus dem *B* mit beygefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warumb sollte

man auff dem Claviere nicht eben, wie auf andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Præcedenz an Vollkommenheit jemahls disputirlich gemachet hat. Ich nenne es in Ansehung anderer vollkommen, doch nicht gegen einer mit vielen Stimmen wohlgesetzten künstlichen Sonate oder Concerte, weil man dasjenige, was sonsten viele Personen verrichten müssen, daselbst nicht allezeit so, dass keine Stimme aussen bleibe, continuiren kann. Oder so man ja mit der Continuation der Stimme stricte verfahren wollte, so würde viel Gezwungenes mit unterlauffen, und die Annehmlichkeit in manchem Stücke sich verlieren." Auch aus der Vorrede zu „Johann Kuhnauens Frische Clavierfrüchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier auff dem Clavier zu spielen. Dresden und Leipzig in Verlegung Joh. Christoph Zimmermann's, 1696", erklärt er, dass er nur in einzelnen Fällen von der Vierstimmigkeit abgegangen ist; der Orchesterstyl schwebte ihm auch hier noch vor, und die Anordnung der einzelnen Sätze entspricht äusserlich wie innerlich jenen Orchestersätzen. Von grösserem Interesse ist für uns, dass Kuhnau im Jahre 1700 zu Leipzig „Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier" drucken liess. Jeder der sechs Sonaten ist ein Programm beigefügt. Die zweite trägt die Ueberschrift: „Der von David vermittelst der Musik curirte Saul". Also präsentiret die Sonate: 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit; 2. Davids erquickendes Harffen-Spiel und 3. des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe. Die dritte Sonate behandelt: Jacobs Heyrath. In dieser Sonata höret man: 1. Die Freude des ganzen Hauses Laban über die Ankunfft des lieben Vetters Jacob; 2. Jacobs durch den verliebten Scherz erleichterte Dienstbarkeit; 3. dessen Hochzeit, die Glückwünsche und das von der Rahel Gespielinnen gesungene Brautlied; 4. der Betrug Labans; 5. Jacobs Verdruss über dem Betruge; 6. Jacobs neue Hochzeitfreude oder die Reprise des Vorigen. Die vierte Sonate ist dem Gideon gewidmet: „Also bedeutet die Expression der Sonata: 1. Den Zweiffel Gideons an den von Gott ihm gethanen Versprechungen des Sieges; 2. seine Furcht bei dem Anblick des grossen Heeres der Feinde; 3. seinen gewachsenen Muth über die Erzählung des Traums der Feinde und dessen Deutung; 4. das Schmettern der Posaunen und Trompeten, ingleichen des Zerschmeissen der

Krüge und Feldgeschrei; 5. die Flucht der Feinde und das Nacheilen der Israeliten; 6. die Freude über den remarquabeln Sieg der Israeliten.“ Ueberall da, wo es sich nicht um Darstellung äusserer Ereignisse handelt, wie Hochzeitsjubel, Geschmetter der Posaunen oder Zerschmeissen der Krüge, Feldgeschrei und dergleichen, begegnen wir bei dem Meister schon reizenden kleinen Stimmungsbildchen von einer tief innerlichen Wahrheit, und seine Bedeutung für die ideelle Entwickelung der Sonatenform ist eben so gross, als die Scarlatti's für die formelle.

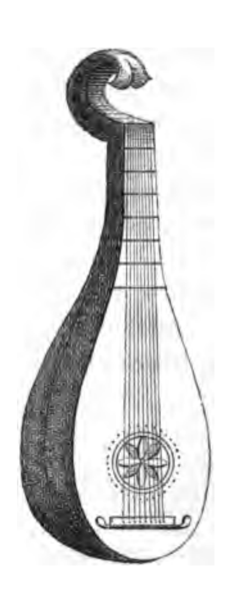
Nicht ohne Einfluss auf jene ideelle Entwickelung des Instrumentalstyls ist ohne Zweifel auch die Laute, das Instrument, das ja zu Scarlatti's und Kuhnau's Zeit noch in hohen Ehren stand, und ausserordentlich weit verbreitet war. Bis weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein beherrschte sie das ganze private Musikleben, namentlich seit jener Zeit, als an ihr sich der einstimmige Gesang zu entwickeln begann, und sie wurde erst allmälich verdrängt, weil ihre Technik sich unfähig erwiess, gleich dem Flügel der rüstig fortschreitenden Musikentwickelung zu folgen.

Eine Beschreibung der Laute gaben wir schon im vorigen Buch, bei Besprechung der Tabulaturen, und wir vervollständigen unsern Bericht durch eine Zeichnung nach Agricola's *Musica instrumentalis:*





Quintern.



In dieser einfachern Gestalt wurde sie jenes weitverbreitete Instrument, das Besardus, ein Doctor juris und berühmter Lautenist des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, *Principem quasi et Regina musicorum instrumentorum omnium* nennt, und von dem auch Praetorius noch meint, „dass es ein echtes Ornament-Instrument sei, damit man andere *musicam* gleichsam schmücket und auszieret und würzen kann, und dass es das Fundament und Initium — von der man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten, als Pandoren, Theorben, Mandoren, Cithern, Harfen, auch Geigen und Violen, schlagen und gar leicht das seinige prästiren könne, wenn man zuvor etwas rechtschaffenes darauf gelernet und begriffen hat.“

Die wachsende Ausbildung der Vocal- wie Instrumentaltechnick machte indess auch eine Erweiterung dieses Instruments nothwendig, namentlich seit ihrer Einführung beim Gesange auch im Theater, ganz besonders als man begann selbständige Tonstücke für dies Instrument zu componieren. Wol das ganze siebzehnte Jahrhundert noch hindurch wurden ausschliesslich nur Vocalsachen und Tänze ganz in derselben Weise für die Laute abgesetzt wie für die Orgel, das beweisen die zahlreichen Lautenbücher von Hansen Gerle, Lautenmacher zu Nürnberg[1], Hansen Newsiedler, Lautenisten und Bürger zu Nürnberg[2], Melchior Newsiedler[3], Sebastian Ochsenkhun, Hoflautenist des Churfürsten von der Pfalz[4], Sixtus Kargel[5] u. s. w.

Und auch als die Laute von Adrian Denss[6] oder J. B. Besardus[7] zur Begleitung des Gesanges verwendet wurde, geschah es doch vorherrschend im Sinne der Mehrstimmigheit. Jene Sammlung enthält neben 74 Tänzen 88 mehrstimmige kirchliche und weltliche Gesänge von Vittoria, Lassus, Mosto, Torti, Costa, Marenzio, Hassler und andere für weniger Stimmen eingerichtet, und die Laute ersetzt, unter Einführung von einzelnen üblichen Coloraturen, die übrigen Stimmen. Eben so verhält es sich mit den ein- und zweistimmigen italienischen und

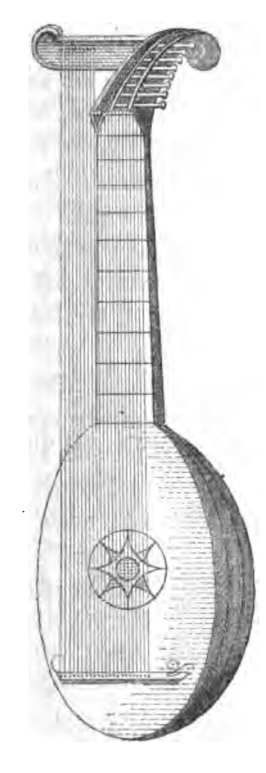
---

1. 1545 und 1552.
2. 1556.
3. Strassburg, 1574.
4. Heidelberg, 1558.
5. 1586.
6. In seinem „Florilegium omnis fere generis cantionum“, Colon., 1594.
7. In seinem „Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani, Colon., 1603.



französischen Volksliedern, welche die andere Sammlung von **Besardus** mit Lautenbegleitung enthält. Aus jenem Werke von **Hansen Gerle** erfahren wir die Namen berühmter Lautenisten jener Zeit, es sind: **Francisco Milaneso, Antonio Rotta, Maria Rosetto, Simon Gintzler, Joan Maria, Peter Paul de Milano, Marx von Aquila, Albrecht von Mantua** und **Hans Jacob de Milano.**

In dem Bestreben, der Musikentwickelung zu folgen, wurden die Saitenchöre vermehrt. In ihrer ausgebildetsten Form war sie mit 24 Darmsaiten bezogen, von denen 14 auf dem Griffbrett lagen und über den Sattel in den Wirbelkasten giengen; 10 mit Metalldraht übersponnene mit jenen im Saitenhalter befestigt waren, aber parallel neben dem Griffbrett vorbei in einen andern mit jenem verbundenen Wirbelkasten liefen. Jene waren für die Melodie, diese für die Grundaccorde bestimmt.



Dieser complicierte Mechanismus erschwerte natürlich ihre Spielweise, und schon **Mattheson**[1] sagt daher von ihr: „Wenn ein Lautenist 80 Jahre alt wird, so hat er gewiss 60 Jahre gestimmt; dazu kommt, dass die meisten Liebhaber nicht rein zu stimmen capabel sind, da fehlt es bald an den Saiten, bald an den Bänden, bald an den Wirbeln, so dass ich mir habe sagen lassen, es koste in **Paris** einerlei Geld, ein Pferd oder eine Laute zu unterhalten.“ Dagegen scheint der Ton der Laute einen wunderbaren Eindruck auf die Hörer hervorgebracht zu haben, das beweisen die vielen enthusiastischen Gedichte, welche von ihrer Macht berichten, und wahrscheinlich war es dies Instrument zu allermeist, welches den Meistern so wol wie den Dilettanti die Macht des Tons, seine geheimnissvolle Zauberkraft erschloss und dadurch die Meister anregte in ihren Tonstücken nach bestimmtem

1. Forschendes Orchester, 1713, pag. 272.

Ausdruck zu ringen; ihnen bestimmte Vorgänge des Lebens zum Hintergrund zu geben — mit einem Wort Programmmusik zu machen, und wir werden Gelegenheiten finden zu beobachten, wie im Laufe dieser Zeit dies Bestreben bald ein materialistisches, bald wiederum ein ideelles wird.

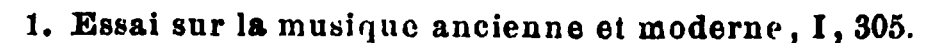
Von unberechenbarem Einfluss auf die Fortbildung der Instrumentalmusik war aber erst die im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erfolgende Ausbildung der Bogeninstrumente.

Wir haben kein Zeugniss dafür, dass Griechen und Römer diese Instrumente kannten, während sie bei den muhammedanischen Völkern in den mannichfachsten Formen und Spielarten vorkommen, und man hat hinreichend Grund, anzunehmen dass sie auch von hier aus erst nach dem Abendlande verpflanzt wurden, und zwar seit dem elften Jahrhundert, in welchem der Verkehr zwischen diesem und dem Morgenlande ein lebhafter wurde. Zwar wird schon in den ältesten Denkmälern deutscher Poesie der *viddel* und des *viddeler* erwähnt, allein jenes Instrument war wol eher der römischen *fidicula*, welches mit dem Plectrum geschlagen wurde ähnlich, und derselben Art war wol auch Otfried's, des Dichters der Evangelienharmonie, *lira*, *ioh fidula*.

Dafür, dass unsere Geige aus dem Abendlande stammt, dürfte auch der Name Rebec, welchen ein dreisaitiges Bogeninstrument in Frankreich führte, und der auch nach Deutschland sich verpflanzte, und offenbar von Rebeb — oder Erbeb und Repab, unter welchen Namen ein ähnliches Instrument heut noch in Afrika vorkommt — abgeleitet ist.

Nachstehend folgt die Abbildung eines Rebec nach Laborde[1]. (Nach Struth[2] waren die englischen Geigen mit gebogenem Halse versehen.)

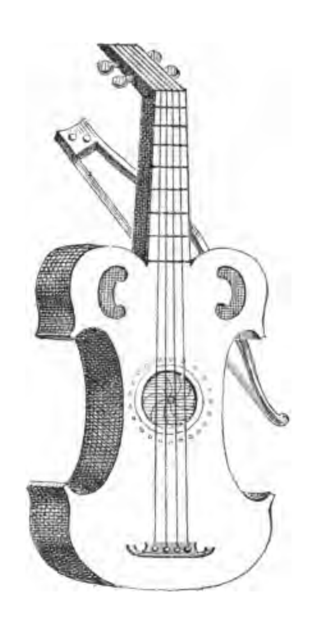
Sie ist einem Manuscript des elften Jahrhunderts, das die Psalmen Davids enthält, entnommen. Die Bezeichnung Geige kommt erst im zwölften Jahrhundert vor, und selbst Luther bedient sich in den ersten Fragmenten seiner Bibelübersetzung noch des Ausdrucks Fidel, wo er in der Gesammtausgabe Geigen setzt.

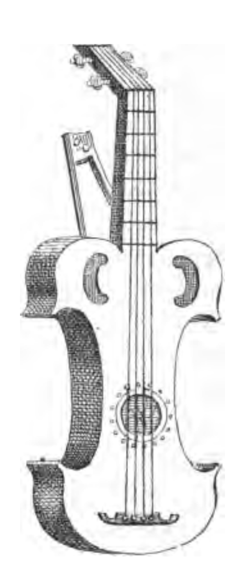


1. Essai sur la musique ancienne et moderne, I, 305.
2. Antiquités, T. I, Tab. XIX.



Die weitere Ausbildung der Bogeninstrumente, wie auch, was uns später klar werden wird, der Blasinstrumente, liefert den klarsten Beweis, wie das Instrumentale der Entwickelung des Vocalen fast schrittmässig folgt. Die Bogeninstrumente sowol wie die Pfeifen scheiden sich bald nach Analogie der Singstimmen in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen oder Flöten, eine jede von verschiedener Grösse und verschiedenem Umfange.





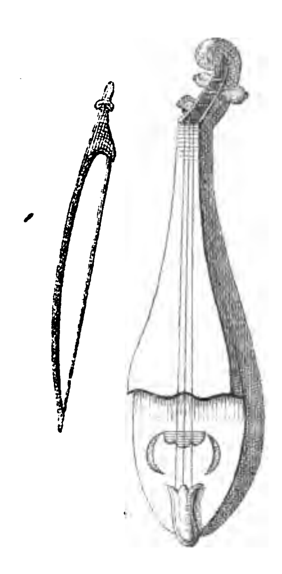




Zur Zeit Wirdung's und noch Agricola's hatten die Geigen die Gestalt nebenstehender Abbildungen:

Wirdung führt noch eine sogenannte „grosse Geige“ an mit neun

Saiten die im übrigen ganz so geformt ist, wie die vorher stehenden, und eine „kleine Geige" in folgender Gestalt:



Von einer ähnlichen Geige mit vier Saiten giebt Filippo Bonanni[1] eine Abbildung unter dem Namen: *Sordino*[2]. Walther[3] nennt sie eine kleine Tanzmeistergeige.

Diese kleine Geige ist ganz direct aus der Rebec hervorgegangen und steht wiederum unserer Geige am nächsten. Jene Chorgeigen haben Bünde wie die Lauten, diese kleine Geige nicht, daher sagt Wirdung von ihr: „Die art saitenspill synd nit so eygentlich zu regulieren und zu beschryben. Daruf zu lernen muss vil mere durch den verstand des gesangs zugan, dann man das durch Regeln beschryben mag; darumb ich sye auch für onnütze instrumenta achte, die cleynen geigen vnd das trumscheyt."

Agricola giebt auch von dieser „kleinen Geige one bünde" vier Arten: Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeige an. Er nennt sie auch zur Unterscheidung von jenen grossen: „dreisaitige Handgeiglein", und die grossen: „welsche Geigen". Eine dritte Art

1. Gabinetto armonico, Roma, 1772.
2. Tafel 102.
3. Musikalisches Lexicon.

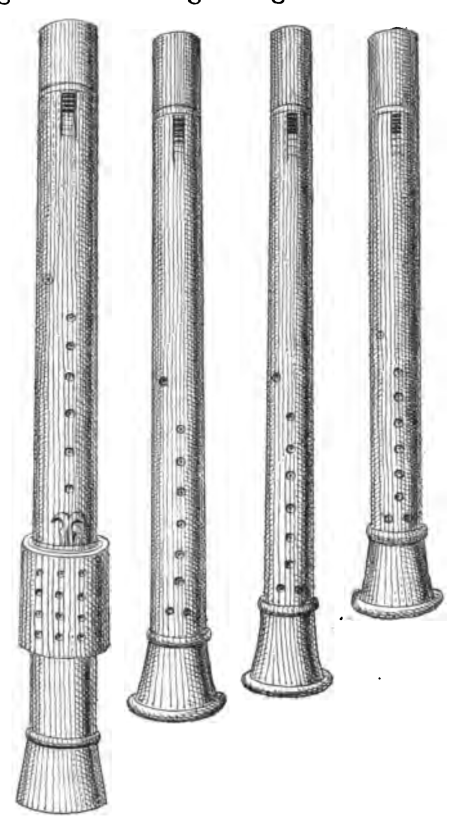
Geigen, die „polnischen Geigen“, unterscheiden sich von den kleinen Handgeigen nur dadurch, dass sie :

— werden auff ein ander art
Gegriffen, dann wie vor gelart
Mit den negeln rürt man sie an,
Darumb die seiten weit von ein stan.
Mich düncket, sie lauten gantz rein.
Auch das sie viel subtiler sein,
Künstlicher vnd lieblicher gantz,
Dann die Welschen mit resonantz.
Das ichs aber subtiler nenn,
Ein jeder bey sich selbs erkenn,
Ob nicht ein seit, die man berürt
Mit negeln, wird heller gespürt,
Dann eine mit den fingern weich
Odder anderm thun diesen gleich,
Denn was weichlich ist, dempfft den Klang,
Und was hart, macht klarer den Gsang.
Auch schafft man mit dem zittern frey,
Das süsser laut die melodey,
Denn auff den andern geschen mag.

Beide, sowol die polnischen wie die kleinen Handgeigen, waren in Quinten gestimmt, und aus der von Agricola genau bezeichneten Applicatur ersehen wir, dass sie den vierten Finger nur auf der höchsten Saite gebrauchten, und dass, wenn der Umfang eines Tonstücks diesen letzten dadurch erreichbaren Ton überschritt, die Geiger genöthigt waren, eine neue Saite aufzuziehen. Im Epilogus zu dem Capitel von den dreyerlei Geigen, sagt Agricola endlich: „Dass die Organistische art vnd Coloratur die beste vnd billich auff allen Instrumenten zu gebrauchen sey:

— — Als nemlich vom Coloriren
Vnd von Mordanten zu füren.
— — — — — — — — —
Die Orglische art imitier
Im Pfeiffen, Geigen, Lautenschlan
Vnd wie man sie mehr nennen kann,
Denn ich sag es zu dieser fart,
Das ist dic beste art.
Mit Coloratur, Risswerk auch,
Drumb üb dich wol inn solchem brauch.

Eben so wie die Bogeninstrumente bildete jede Gattung der mancherlei Pfeifen, welche Agricola und Wirdung beschreiben und abbilden, einen bestimmten Chor. So die Flöten, die sich in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassflöten schieden, und von denen Agricola folgende Abbildung beifügt:



Sie wurden senkrecht gehalten, wie die gewöhnliche griechische Flöte, und hatten wie obige Figur zeigt sechs Tonlöcher für die Mittelfinger beider Hände und für den kleinen Finger der linken Hand zwei neben einander liegende. Diese waren indess bei der Bassflöte nur mit Hülfe der Klappen zu erreichen.

Der tiefste Ton der Discantflöte war $\overline{g}$.

Dieser ring ● sag ich dir nu,
Bedeutet alle löcher zu,
Gibt im Discant *G sol re ut*
Wie seyne Scala leren thut.

Die Tenor- und Altflöte hat $\bar{c}$ und die Bassflöte f als tiefsten Ton.

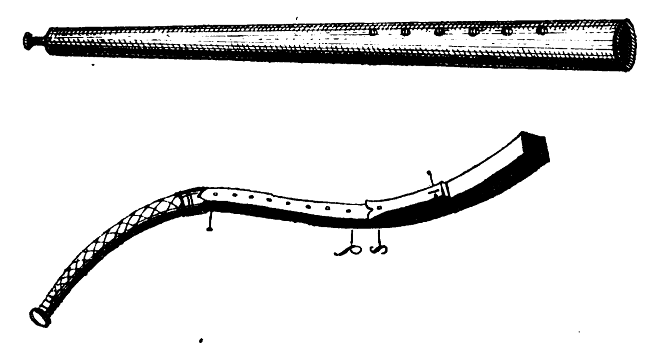
Die nach der jetzt üblichen Weise angeblasenen Querflöten behandeln Wirdung und Agricola unter dem Namen „Schweizerpfeiffen". Sie hatten sämmtlich nur sechs Tonlöcher, und wiederum finden wir Discant- (von $\overline{d}$), Alt- und Tenor- (von g) und Bassschweizerpfeifen, und Agricola giebt für ihre Behandlungsweise folgende Anleitung:

Auch sey im Pfeiffen darauff gesind,
Das du blest mit zittern denn wind,
Dann gleich wie hernach wird gelart
Von der Polischen Geigen art,
Das das zittern den gesang zirt,
Also wirds auch allhie gespürt.
Auff Orgeln wers ein gros ornat,
Wiewol mans selten gebraucht hat
Bisher in den Deutschen landen,
Ich hoff, es sey schon vorhanden,
Vo die Orgelmacher nicht lusche,
Vnd halten darmit hindern pusche,

Ferner erwähnt Agricola noch einer kleinen Flöte mit nur vier Löchern, welche wie die zuerst beschriebenen Flöten geblasen wurde, und eben so der Zincken, Kromphörner, der Bomhart, der Sackpfeifen und Schalmeyen:

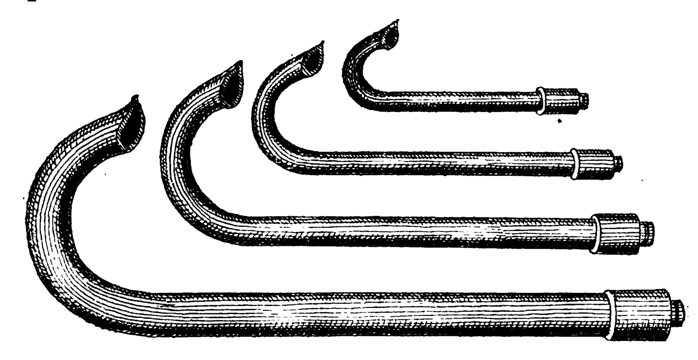
Welche fast vberein kommen
Mit den griffen all zusammen.

Der Zincken hatte folgende Gestalt:



Die Schalmey und der Bomhart (auch Pommer genannt) haben Seitenlöcher wie die zuerst genannten Flöten, aber Rohrplattmundstücke, wie unsere Oboen; doch werden sie nicht, wie

bei den neuern Rohrinstrumenten dieser Art, mit den Lippen gefasst, sondern sie sitzen in einem Mundstücke, das beim Anblasen verschlossen wird. Das Bomhard ist in sofern merkwürdig, als sich aus ihm das Fagott bildet. Schon 1539 bog ein italienischer Künstler die Pommer, welche durch die Erweiterung des Umfangs nach der Tiefe zu lang geworden war, um, und packte es in ein Bündel (*fagotto*)[1]. Aehnliche Mundstücke hatten die Kromphörner:



Von Blasinstrumenten, die Agricola auch zu den Pfeifen zählt, kannten Wirdung und Agricolo noch: das Türmerhorn, Clareta, die Felt-Trummet und die Busaun (Posaune), von der Agricola berichtet:

> Etliche aber haben der Löcher keins,
> Nur alleine oben vnd vnten eins. (Schallloch und Mundstück.)
> Auff diesem wird die melodey, allein
> Durchs blasen vnd ziehen gefüret rein.

Erwähnen wir noch des Platerspiel, der Russpfeiff, des Gemsenhorn und der Sackpfeiff, die indess schon zu jener Zeit nur untergeordnete Bedeutung gehabt zu haben scheinen, so sind wir mit dem Orchester zu Agricola's Zeiten ziemlich vertraut, und wir setzen nur noch die Anweisung her, die er über die Behandlung der Pfeifen giebt:

„Volget von der zungen bewegung odder application auff den Pfeiffen:

> Ich wil dir nicht bergen noch eins
> Welchs auff Pfeiffen nicht ist ein kleins,

1. Zamminer, „Die Musik und die musikalischen Instrumente", pag. 279.

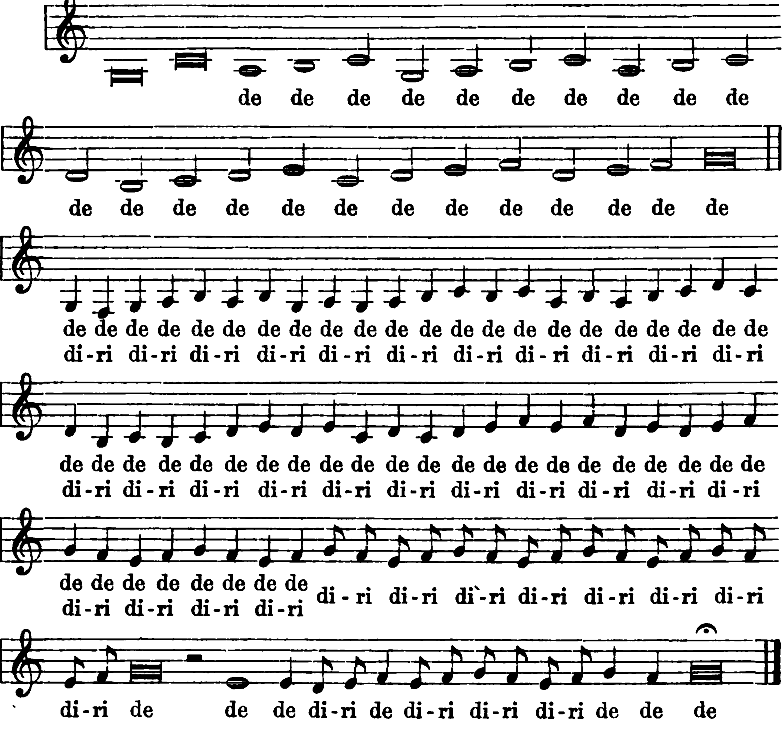
Sondern das vornemste stück zwar
Vnter andern, glaub mir fürwar,
Nemlich wie die zung im mund gfürt
Auff die Noten wird applicirt.
Darvmb ich dir sag zu dieser stund,
Wenn du die pfeiffe setzt an mund,
Vnd wilt pfeiffen nach dem gsang,
So merk, ob die Noten gehn lang,
Nemlich ob es Maxime seyn,
Longæ odder Breves allein,
Aus welchen man gmeinlich macht
Semibrevis, das halt in acht.
Die Semibreff, wie ichs versteh,
Minimæ, Semiminimæ,
Haben gleiche Application,
Das soltu aber so verston,
Die zunge must du bewegen
Vnd inn deinem munde regen
Auff ein jtzlich inn sonderheit
Wie folgend im Exempel steht.
Finger vnd zung sollen gleich sein,
So laut die Colorathur rein,
Denn wo die zung wird ehr geregt,
Dann die finger vom loch bewegt,
Lauts nimmer so zusammen,
Als wenn sie beid zugleich kommen,
Die andern beiden Noten schnell
Als Fusa vnd Semifusel,
Haben auch beyd einerley weis
Im applicirn, das merck mit vleis,
Ih doch nicht auff die selbig art
Wie von den andern ist gelart.
Wiewol etzlich im applicirn
Die Semiminimas so fürn
Wie es itzunder ist verzalt,
Das wirstu deudlich spüren bald
Inn einem Exempel gantz fein,
Darnach applicir das züngelein,
Auff etzliche Noten mit list,
Wie es drunder geschrieben ist,
Auff Sackpfeiffen kann mans nicht fürn,
Da müssen die finger regirn.

— — — — — — —

„Volget noch das Exemplum von der zungen application:

Wiltu das dein Pfeiffen besteh,
Lern wol das: diridiride,
Dans gehört zu den Noten klein,
Darumb las dirs nicht ein spot sein.
Auch wiltu weiter speculirn
Vnd reinlich lernen colorirn,
Mit mordanten rechter massen,
So magstus vom Lehrmeister fassen,
Denn es wil hie leiden nicht,
Das ich darvon thu vnterricht.

Linguæ applicationis paradigma :



„Etzlich brauchen im Coloriren diese Art, und nennen es die flitter zunge, wie folget:



Semitactus.

Diese und die bereits erwähnten anderweitigen Anweisungen dürften uns eine hinlängliche Einsicht gewähren in die Eigenthümlichkeit der Stellung und Bedeutung des Orchesters dem Gesange gegenüber. Eine Vereinigung aller Instrumente, oder auch nur der wesentlichern zu einem Orchester in unserm Sinne war wol kaum möglich und auch nicht nothwendig. Die einzelnen Gattungen waren jede in einem einheitlichen Chor ausgebildet und eine Ergänzung also gar nicht nothwendig. Praetorius sagt ausdrücklich[1], „dass bei den Alten das concertiren und mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musiciren nicht gebräuchlich gewesen". Daher finden wir auch weder bei den Vocalcompositionen, die auch „auff allerley Instrumentt zu gebrauchen", oder „den musikalischen anmutigen Intraden, welche bey angestellten Frölichkeiten zur Lust vnd Ergetzlichkeit können Practiciert, auff allerley musikalische Instrument beliebig gebraucht werden. Mit 4, 5, vnd 6 Stimmen, vnd den Generalbass componirt" keinerlei Andeutung über die Besetzung. Es hatten sich nach und nach durch die Praxis gewisse feststehende Normen gebildet, nach welchen man in allen Fällen verfuhr. Praetorius giebt uns von der Zusammensetzung des Orchesters zur Begleitung der Chöre Nachricht. Zu seiner Zeit waren die Instrumente schon bedeutend vervollkommnet und die einander näher stehenden begannen bereits sich zu vermischen. Er unterscheidet schon einen „Accort" als „ein gantz Stimmwerk von Pfeiffen, Fagotten vnd andern Instrumenten; do vom vntersten Bass vnd der grössten Pfeiffen an, immer eine nach der andern biss zur kleinsten Discant-Pfeiffen folget; vnd „Sorten" — eine einige Art von Pfeiffen in demselben Accort."

Die einzelnen Sorten nun sind wieder beträchtlich gegen Agricola und Wirdung vermehrt. So besteht der Flötenchor aus acht Plockflöten, von welchen jede einen Umfang von 13 bis 14 Tönen und bis 7 Falsetttönen (diejenigen, welche nur den besten Bläsern erreichbar sind) hat. Der ganze Chor zusammen genommen hatte daher einen bedeutenden Umfang, weil jede einzelne von der höchsten, dem Kleinflottlin (*Quintadecima*), die zwei Octaven höher steht als das Cornett, immer eine Quart oder Quint tiefer stand, bis zur grossen Bassflöte herab. Durch

1. Syntagma mus., Tom II. De organographia, pag. 14.

Praetorius wurden, wie er selbst erzählt[1], die Instrumentenmacher schon veranlasst, zunächst die Flöten und später auch die Cornetti in zwei Theilen darzustellen. Praetorius hatte erfahren dass Flöten zu den Orgeln nicht immer rein stimmen, da diese ja auch klimatischen Einflüssen unterliegen: „Daher mir dann dies Mittel eingefallen, dass ich die Flötten, oben zwischen Mund- vnd Fingerlöchern, mitten zertheilen vnd das oberste Stück auff zweier Fingerbreit lenger machen lassen, also dass man dasselb in das Vntertheil, so weit man wil oder von Nöten ist, hinein stecken, die Pfeiffen lenger oder kürtzer machen, vnd also einer solchen Flötten, dass sie jünger oder gröber werde, sobald allemal helffen kann.“ Der Querflöten sind acht und sie bilden mit dem Bassanelli, einem dem Fagott ähnlichen Instrument, nach dem Erfinder Joh. Bassano, einem vornehmen Instrumentisten und Componisten zu Venedig genannt, einen „Accord“.

Von Posaunen zählt Praetorius vier Arten auf: „die Alt-Discantposaune: *Trombino*, *Trombetta picciola;* die gemeine rechte Posaune: *Tuba minor*, *Trombetta* oder *Trombono piccolo;* die Quartposaune: *Trombon grando*, *Trombone majore*, deren etliche eine Quart, etliche aber eine Quint tieffer seynd, als die gemeine oder rechte Posaun vnd die Octavposaun: *Tuba maxima*, *Trombone dappio*“, und er stellt sie mit dem Rackett, einem kurzen Instrumente, das aber „weil inwendig das Cancell oder die Röhre neunfächtig sich vmbwendet, vnd eben so viel ist, als wenn das Corpus neunmal so lang wehre, eine viel tiefere Resonnantz, als der grösste Pommer oder Doppelfagott — vnd der Schryarii (auff deutsch Schreierpfeiffe)“, zusammen.

Zahlreich ist die Familie der Krumbhörner, die mit den Fagotten, Sordunen und der Cornamuse einen „Accord“ bilden. Auch die Pommer und Schalmeyen wurden[2] häufig mit den Krumbhörnern vereinigt. Endlich hätten wir auch noch von Blasinstrumenten die Zincken und Trummeten zu erwähnen, die zu Praetorius' Zeit häufig in Gebrauch kamen.

Eine bedeutende Umwandlung erfuhren die Bogeninstrumente schon zu Praetorius' Zeit. Die Blüthezeit Antonio Amati's, des ersten der bedeutendsten Geigenmacher, fällt zwischen 1592

1. Syntagma mus., Tom I, pag. 23.
2. A. a. O., pag. 26.



—1619, und die seines Neffen Nicolo Amati gehört auch noch in dies Jahrhundert (1662—1692), ebenso wie die Jacob Stainer's (1650—1670), Guiseppe Guarneri's (bis 1707), und Antonio Stradivari's (bis 1709).

Praetorius theilt die Bogeninstrumente in zwei Arten: *Viole de gamba*, Beingeigen (von *gamba*, das Bein), und *Viole de braccio* oder *brazzo*, Armgeigen. Die letztern sind die polnischen Geigen, und sie haben bei Praetorius bereits die noch heute übliche Form. Dagegen unterschied sich die *Viole de gamba* wesentlich von unserm Violoncell und Contrabass. Sie hatte sechs Saiten, die, wie bei der sechschörigen Laute in Quarten, in der Mitte mit einer Terz, gestimmt waren. „Die grosse *Viol de gamba* (italienisch *Violonö* oder *Contrabasso da gamba*) wird von den meisten *per quartam* durch und durch gestimmet."

Eine besondere Art der *Viola de gamba*, die *Viola bastarda*, übergehen wir, weil sie kein eigentliches Orchesterinstrument wurde, „sintemal es an keine Stimme gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien, vnd was er sonst vff diesem Instrument musiciren wil, vor sich nimmt, vnd die Fugen vnd Harmony mit allem Fleiss durch alle Stimmen durch vnd durch, bald oben aussm Cant, bald vnten aussm Bass, bald in der mitten aussm Tenor vnd Alt heraussuchet, mit saltibus vnd diminutionibus zieret, vnd also tractiret, dass man ziemlichermassen fast alle Stimmen eigentlich in ihren Fugen vnd cadentien daraus vernehmen kann." Dies Instrument gehört demnach mehr in die Familie der Lauten; dem entspricht auch die Erweiterung, welche es in England erfuhr. Dort wurden den sechs Darmsaiten noch acht Messingsaiten, über einen messingnen Steg geführt, zugesetzt. „Wenn nun der obersten der innern Saiten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird, so resonirt die unterste Messings- oder stälene Saitten *per consensum* zugleich mit zittern vnd tremuliren also, dass die Lieblichkeit der Harmony hierdurch gleichsam vermehrt vnd erweitert wird."

Andere verwandte Instrumente, wie die Lyra, die grosse und kleine, und die der Laute näher verwandten: Theorbe, die häufig den *Bass continuo* führte, die Quinterna, die Pandorra, Penorcon, Orpheoron, die Cithara und selbst die Harfe können wir aus denselben Gründen hier gleichfalls übergehen.

Von den Schlaginstrumenten durften wir bereits der Pauke erwähnen, die im Verein mit den Trompeten in dem öffentlichen Musikleben des Mittelalters eine hervorragende Rolle spielte. Künstlerisch bedeutsam wurde sie erst viel später, als die einzelnen Instrumente in der Besonderheit ihres Klanges und ihrer Behandlung die Mittel für die orchestrale Darstellung boten. Wirdung und Agricola erwähnen ihrer gar nicht, und auch Praetorius weiss nur zu sagen, dass sie „an Fürsten vnd grosser Herren Höfen zum Ein- vnd Ausszug, zum Tisch- und Tantzblasen, auch zu Kriegszeiten in Feldzügen gebraucht werden; vnd das seyn grosse Rumpelfässer. Man hat auch sonsten noch andere Paucken, so von Soldaten Trummeln genennet werden, dabey man die Zwerch- oder Schreierpfeiffen braucht. Sonsten ist noch ein klein Päucklen, so von den Franzosen vnd Niederländern gar sehr gebraucht wird, also dass man mit der lincken Hand das Päucklen, vnd darbey ein Schwäzel oder Stammtierpfeiff, welche oben zwei vnd vnten ein Loch hat, mit dreyen Fingern hält, vnd allerley Täntze vnd Lieder daruff pfeiffen, vnd in der rechten Hand mit eim Klüpfel vff dem Päucklen zugleich mit einstimmen kann."

Andere Instrumente, das *Crepitaculum* (Triangel), *Clavitympana* (die Strohfidel), *Campanæ* (Glocken) u. s. w., erwähnt er nur.

Auf das Verhältniss des Instrumentalen zum Vocalen konnten wir schon mehrfach hinweisen, und wir erkannten bereits in Gabrieli den Meister, der es zu feinsinniger Wirkung zu bringen wusste, und in Praetorius den, der ihm eine theoretische Basis zu geben versuchte.

Auch die selbständigere Entfaltung des Orchesters müssen wir an Johann Gabrieli anknüpfen, obgleich die Entwickelung des Orchesters als einheitlicher Körper viel später, erst mit Joseph Haydn beginnt. Bis in die letzte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, also in die Zeit, in welcher dieser Meister seine Hauptthätigkeit entfaltet, erfolgte die Ausbildung des Orchesters mehr in den einzelnen Instrumenten und dem einzelnen Chor. Dieser Gang war durch das eigenthümliche Verhältniss der Instrumentalmusik zur Vocalmusik bedingt. Ein ganzes Jahrhundert hindurch blieb immer noch die letztere und die aus ihr direct hervorgegangene Orgelmusik die Grundlage des gesammten tonkünstlerischen Schaffens. An beiden übten die Tonsetzer ihre

Technik, und dann erst versuchten sie diese auf das Instrumentale überzutragen, und sie thaten dies hauptsächlich an dem Instrumentalchor, welcher sich dem am leichtesten fügte: dem Chor der Streichinstrumente. Dabei war noch der Umstand förderlich, dass die Streichinstrumente früher als alle übrigen, etwa mit Ausnahme der Querflöten, nach bestimmten Gesetzen der Mechanik construiert wurden, während die Construction der Blasinstrumente einem fortwährenden Wechsel unterworfen war. Es gehörten noch ein ganzes Jahrhundert andauernde Versuche dazu, ehe es gelang die Eigenthümlichkeiten einer bestimmten Gattung, zu deren Darlegung immer mehrere „Sorten" gehörten, einem einzigen Instrument anzueignen, und so das Orchester zu einem einzigen Klangkörper zu gestalten. Violinisten und Violenspieler bilden daher auch bald in den Orchestern die grössere Anzahl. So finden wir noch[1] in der Capelle der Königin von England Maria neben 16 Trompetern, 2 Lautenschlägern, 2 Harfenspielern, 6 Posaunisten, 8 Spielern der Bauernleyern, 1 Sackpfeifer, 3 Trommelschlägern, 2 Flötisten, 3 Virginalspielern, nur 1 Rebeckspieler, während die Capelle ihrer Nachfolgerin auf dem englischen Thron, Elisabeth, im Jahre 1583 schon 8 Violinisten zählte, und in der Capelle Carl's I. im Jahre 1626 — 11 Violinisten und 14 Violenspieler thätig waren.

Früher vielleicht noch erlangten die Bogeninstrumente in Italien das Uebergewicht; wir fanden in Monteverde's Orchester einen stark besetzten Streicherchor, und von hier, wie von England aus, gewann er auch in Deutschland die Oberhand.

Die Reformation hatte hier die „Cantoreyen" in Flor gebracht und kaum dürfte ein deutscher Fürst zu nennen sein, der nicht „eine ehrliche grosse Singerei, die er gut besoldete, neben seinen Hoftrompetern und Heerpauckern" unterhalten hätte. Sie hatte namentlich die Gesänge in der „Kapelle" auszuführen, daher nannte man die Knaben sehr bald Capellknaben, Capellsänger, und das ganze Institut wol schon: Hofcapelle. Instrumentisten waren zum Dienst in der Kirche nicht nöthig, und auch bei Tafelmusiken, zu denen auch die Sänger hinzugezogen wurden, sangen diese wol auch meist ohne Begleitung. So bestand die Cantorey,

---

1. The History of English dramatic Poetry, etc., by J. Payne-Collier; London, 1831, T. I, pag. 165.

welche Herzog Moritz von Sachsen 1548 in Dresden gründete, aus 3 Bassisten, 4 Tenoristen, 3 Altisten (wahrscheinlich Falsettisten), 9 Knaben, dem Capellmeister (Johann Walther) und dem Organisten (Joachim Kellner); erst unter seinem Nachfolger, seinem Bruder August, wurden „welsche Instrumentisten“ angestellt, und wir finden darunter aus einem Verzeichniss vom Jahre 1555 Antonius Scandellus, welcher „sich von Churfürst August Regierung an vor einen Instrumentisten und Musicum gebrauchen lassen“, und 1568 an Le Maistre's Stelle Capellmeister wurde.[1]

In der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts waren es namentlich englische Instrumentisten, die an den verschiedenen Höfen wirkten, und die Münchener Hofcapelle zählte unter Orlandus Lassus' Direction (seit 1569) neben 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellknaben, 5 oder 6 Capunern oder Eunuchis (Kastraten), schon 30 Instrumentisten.[2]

Ueber die Zusammensetzung des Orchesters aus jener Zeit erfahren wir noch wenig. Nur dürfte aus dem Inventar der Capellen zu ersehen sein, dass die Blasinstrumente immer in grosser Anzahl dies ganze Jahrhundert hindurch vorhanden waren. Nach Jacobus Lossius' Tode (1593) waren in Dresden in der Instrumentenkammer vorhanden[3]: 13 Posaunen, 19 Hörner 16 Schalmeyen, 12 Flöten, 16 Querpfeifen, 5 Sordunen, 11 Zincken, 2 Pauken etc., und nur 6 alte und 7 neue Geigen.

Von wesentlich förderndem Einfluss auf die Entwickelung der selbständigen Instrumentalmusik wurde die Errichtung der sogenannten kleinen Kammermusik. Aus einem Rescript. d. d. Dresden, 23 April 1629[4] erfahren wir, dass John Price aus England als „Cammer-Musico vnd Instrumentisten angestellt worden war, mit der Verpflichtung, die kleine Cammer-Music zu dirigiren, sowie für sich allein oder in die andern Instrumente, wie es die Gelegenheit geben wird, hören zu lassen.“ Price war nach Mersenne[5] ein bedeutender Flötenspieler, der auf der kleinen Flöte —

---

1. Fürstenau, „Beiträge zur Geschichte der Königlich-Sächsischen Kapelle“, Dresden, 1849, pag. 18 ff.
2. Praetorius, „Syntagma mus.“, Tom II, pag. 17.
3. Fürstenau, a. a. O., pag. 40.
4. Fürstenau, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen“, Dresden, 1861, pag. 13.
5. L'Harmonie universelle, Paris, 1636.

mit nur drei Löchern durch verschiedenes Anblasen 3 Octaven herausbrachte. Die Errichtung jener Kammermusik „auff französische, englische, auch da es von Nöthen, auf jetzige italienische Manier, wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2, 3 oder mehren Personen instrumentaliter zu musiciren pflegt", wollte indess nicht recht gelingen, obgleich sie nach seiner Anweisung auch in Würtemberg durch seine beiden Schwäger in's Werk gesetzt wurde.

Dieser erweiterten Praxis der Instrumentalmusik verdanken die sogenannten Kammerduetten, Terzetten, Quartetten, die Bicinien, Tricinien, Quatricinien u. s. w. ihre Entstehung und wie viel sie zur Ausbildung der selbständigen Instrumentalmusik beigetragen haben, bedarf kaum eines nähern Nachweises. Nur an diesen selbständigen Leistungen vermochten sich die Eigenthümlichkeiten der Technik und des Characters der einzelnen Instrumente zu entwickeln, und allmälig gelang es den grossen Meistern aus der Vermischung der einzelnen fremdartigern neue Farben zu gewinnen, das eigentliche Orchestercolorit und den neuen Orchesterstyl auszubilden.

Der Orchestersatz blieb fast das ganze Jahrhundert hindurch der bereits beschriebene.

Es wurden eben meist gleichartige Instrumente zusammen gestellt, und diese immer noch vorwiegend vocal oder nach Anleitung der Orgel behandelt. Der Art sind die Beispiele, welche Kircher in seiner *Musurgie*[1] anführt. Das erste ist ein Satz für Streichinstrumente, für zwei Violinen, *Alto* und *Basso di Viola*. Es ist ein fugierter Satz, der selbst nicht einmal die ganze Spielfülle des Geigenquartetts irgendwie selbständig entwickelt. Dasselbe gilt von dem zweiten Satz (einer *Symphonia cum fistulis hexastomis*, *quas flautos vulgo vocant*, *instituenda*) und dem dritten (einer *Symphonia cum 4 cornibus vulgo cornetti una cum dolcino, sive vulgo Fagotto instituenda*), und uns erscheint nur der eine Umstand beachtenswerth, dass die beiden obern Stimmen in der Regel als Principalstimmen, die andern, natürlich der Bass ausgenommen, als Füllstimmen behandelt sind. Hieraus musste sich nothwendigerweise die Erkenntniss ergeben, welche einzelne Instrumente im Orchestersatz melodieführende, und welche die,

1. Tom I, lib. VI, de musica instrumentalis.

die harmonische Grundlage bildenden sind. Diese Erkenntniss war jener Zeit noch verschlossen, und nur in ihr ist doch die Möglichkeit des Orchesterstyls begründet. Eben so selten als einer mehr einheitlichen Entfaltung des Orchesters als selbständigen Chor, begegnen wir in dem ganzen Jahrhundert jener characteristischen Malerei, wie wir sie doch schon bei Gabrieli und namentlich bei Monteverde in der Begleitung ihrer Concerte wahrnahmen. Die Meister hatten eben jetzt vollauf mit der Bewältigung des rein Formellen am Orchestersatz zu thun, und sie begnügten sich daher mit der Darstellung des Colorits des einen „Accords", mit dem nach Praetorius von uns bereits erklärten Kunstausdruck zu reden.

Daher sind auch die Simfonien und Sonaten, mit welchen die Meister ihre Vocalsätze einleiten, oder die sie selbständig schreiben, höchstens nur in technischer Weise verschieden; sie mögen nun für Streichquartett, was am häufigsten geschah, oder für zwei Flöten und drei Posaunen, eine Zusammenstellung, der wir namentlich bei Hammerschmidt begegnen, geschrieben sein.

Diese eigenthümlichen Zusammensetzungen erfolgen fast durchgängig im Gebiet des Vocalen, durch den Text, weniger durch äussere Umstände veranlasst, und wir verfolgen sie daher erfolgreicher im nächsten Capitel.

Die selbständigen Orchesterformen werden eben nur am einzelnen Instrument und an jenem Kammerstyl entwickelt, und zwar sind es die Geigen, neben ihnen Flöten, und wie aus früher Mitgetheiltem ersichtlich, die Trompeten und Posaunen, welche eine specielle Pflege erfahren.

Einer der ersten Meister des virtuosen Violinspiels war Giuseppe Torelli, ein Veroneser, Academico Filarmonico zu Bologna und Violinist an der St. Petroniikirche daselbst, um 1703 Concertmeister zu Anspach. Neben mehreren Vocalsätzen schrieb er namentlich Kammermusik, wie *Baletti da Camera a tre* (für zwei Violinen und Generalbass), es sind dies Suiten; ein *Concertino per Camera a Violino e Violoncello*, aus zwölf Introduzzioni bestehend; seine dreistimmigen Sonaten, vierstimmige Concerte und XII Concerte für 2 Violini Concertini, e Violini Ripieni, Viola e Cembalo. Als der grösste Meister des Violinspiels in diesem Jahrhundert wird uns Arcangelo Corelli genannt, aus Fusignano im bolognesischen Gebiet 1653 geboren. Namentlich

durch seine *12 Sonaten à Violino solo e Continuo*, welche 1700 erschienen, hat er die Violintechnik ausserordentlich gefördert. Sein unstreitig bedeutendster Nachfolger, der auch als Theoretiker verdiente Giuseppe Tartini, geboren 1692 zu Pirano, einem Landgute in Istrien, empfahl in seinem Briefe an Signora Maddalena Lombardini, in welchem er ihr Rathschläge über das Studium des Violinspiels ertheilt, namentlich die Fugen Corelli's (aus Opera V, drei Sonaten für Violino solo), zur Ausbildung einer leichten Bogenführung.

Die Sonatenform Corelli's entspricht mehr der Form der Toccata; langsame Sätze wechseln mit raschen, und diese sind dann Etuden in unserm Sinne oder Fugen. Die Wahl des Violoncello als Begleitungsinstrument wurde zu gleicher Zeit bestimmend auf die besondere Behandlung der Violine. Das Violoncell liess dieser den weitesten Spielraum, ja nöthigte sie sogar dazu, das weite Gebiet der Mittelstimmen mit auszufüllen, und so bildet sich zunächst ganz naturgemäss jene auf Arpeggien basierte Technik aus, welche die ganze tonreiche Schallkraft der Violine entwickelt, die ein so bedeutendes Mittel orchestraler Wirkung werden sollte. Wir begegnen bei Corelli schon Figuren:



Durch den fugierten Styl wird ferner das Spiel in Doppelgriffen und ganzen Accorden ausgebildet:



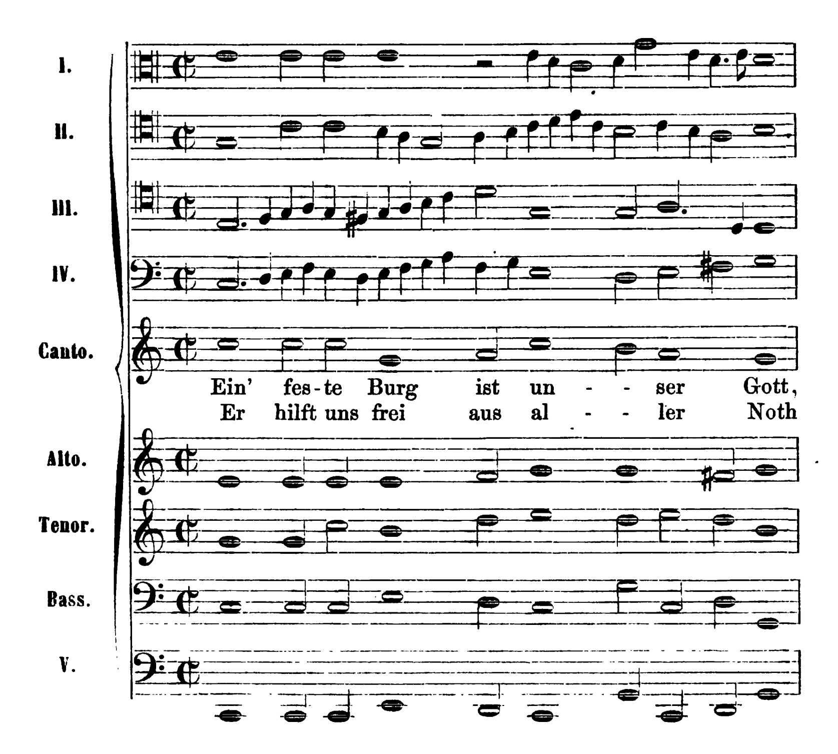
Im Allgemeinen ist das Violoncell als Begleitungsinstrument behandelt, nicht selten indess erhebt es sich in grosser Selbständigkeit zu einem belebten Dialog mit der Violine und erfordert grosse Fertigkeit namentlich in den Variationen über ein Thema Farinelli's (Farinelli's Ground), ein Onkel des berühmten Sängers Carlo Broschi Farinelli.

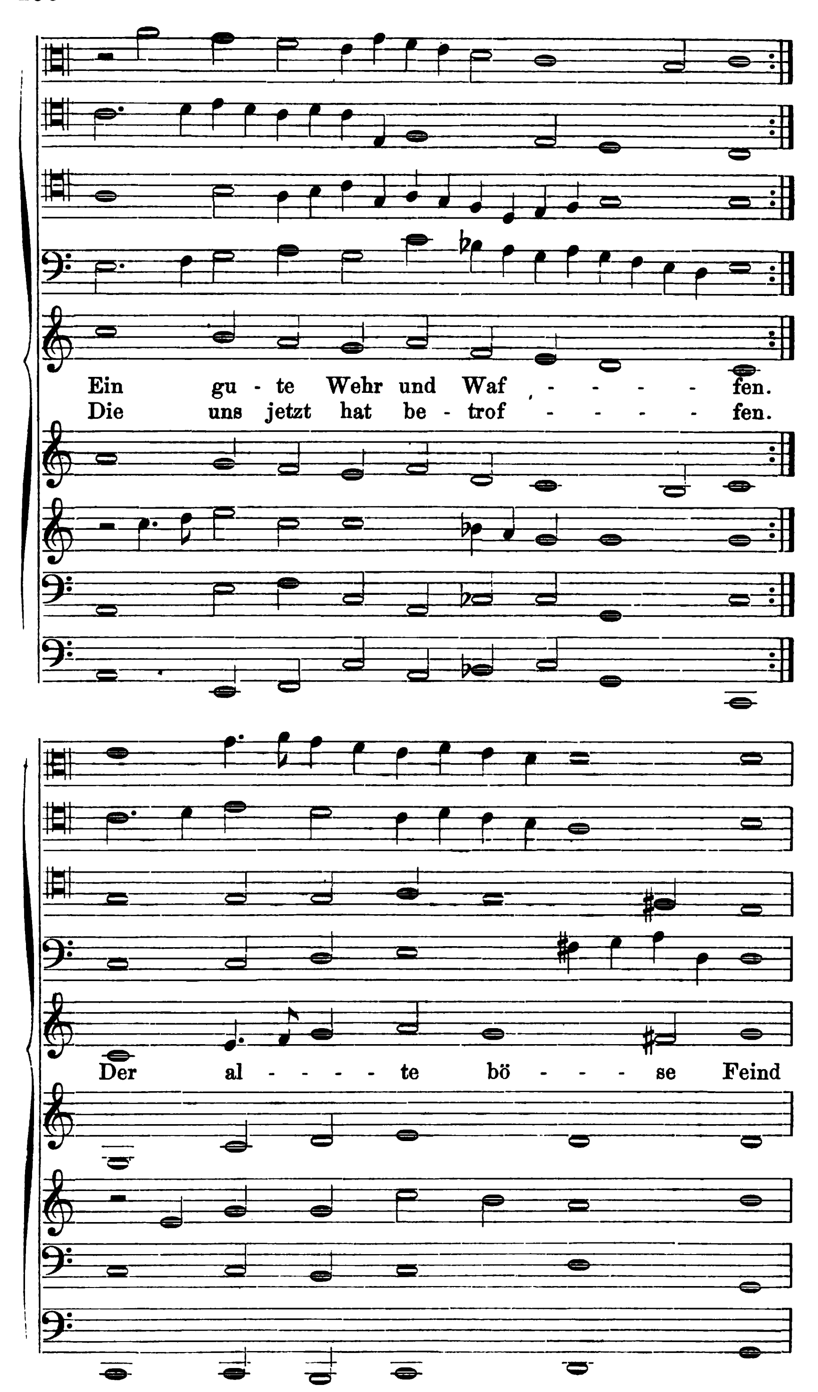
Wir werden später nachweisen, wie diese Bestrebungen und die der nicht minder bedeutenden eines Vivaldi, Francesco Maria Veracini u. A., welche immer noch das Gepräge mehr technischer Studien tragen, von den grossen Meistern Gluck, Händel und Bach dem Orchesterstyl vermittelt, und von andern

Meistern der Violine, wie Tartini, zum Concertstyl ausgebildet wurden.

Als ein mit Corelli gleichzeitig thätiger bedeutender deutscher Meister der Violine wird Adam Strunck, Violinist des Churfürsten von Hannover, Ernst August, der selbst die Bewunderung Corelli's erregt haben soll, genannt.

Von Blasinstrumenten waren es namentlich ausser den mehrfach erwähnten Trompeten — zu deren, wie der Heerpauken Verwendung bei der Kirchenmusik, wie wir aus der Vorrede zum vierten Theil von Hammerschmidt's „Musikalischen Andachten" ersehen, es eines besondern Privilegii bedurfte — die Posaunen, welche in der Kirche am Choral sich als selbständigen Chor entwickelten. Die Posaunen wurden in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr nur zur Unterstützung des Gemeindegesanges benutzt, sondern zu wirklicher Figuration des Chorals neben dem Chorgesang. Wir geben hier eine derartige Bearbeitung durch den Berliner Musikdirector J. Crüger vom Jahre 1658 — mit fünf Posaunen:




Ein gu - te Wehr und Waf - - - - - fen.
Die uns jetzt hat be - trof - - - - - fen.
Der al - - - - - te bö - - - - se Feind


Mit Ernst er's jetzt meint; Gross Macht und
viel List Sein grau - sam Rü - stung ist;



Nächstdem sind es wol die Flöten, welche sich zu einer grösseren Selbständigkeit entwickelten, namentlich in jenen Kammerstücken in Frankreich und Italien, und zwar in ziemlich treuem Anschluss an die Violine, indem nicht selten die zweistimmigen Violinsätze auch als für 2 Flöten zu gebrauchen bezeichnet sind. Mit Ausgang des Jahrhunderts erscheint die Flöte dann in Verbindung mit andern, bestimmt bezeichneten Instrumenten.[1]

In Deutschland scheint Pezelius (Joh.), ein berühmter Musicus der Stadt Bautzen, einer der ersten gewesen zu sein, der in seinen *Bizinia variorum Instrumentorum* (1675 zu Leipzig gedruckt) verschiedene Instrumente zusammenstellte, wie zwei Violinen, Cornet, Flautinis, Clarinis, Clarino und Fagotto, und in einem Anhange zwei Bombardinis vulgo Schalmeyen und Fagotten.

1. 1691. — Rosiers (C.), „Pièces choisies à la manière italienne, propres à jouer sur la flûte, le violon et autres instruments", Amsterdam, 1692. — Marais (M.), „Pièces en trios pour les flûtes, violons et dessus de viole", Paris.



In demselben Jahre erschien auch Horn's (Johann Caspar), Dr. juris in Dresden, *Parergon Musicum*, bestehend in lustigen Intraden, Gagliarden etc., mit zweien Chören, mit Violen, Flöten, Cornetten, Schalmeyen, nebst dem Bass continuo.

Alle diese Bestrebungen fanden indess erst in der Oper eine bestimmte Richtung, und so dürfte es angemessen sein, die Weiterentwickelung der Instrumentalmusik auch dort zu verfolgen. Als Probe einer versuchten Verschmelzung unterschiedener Instrumente möge noch ein Intrade aus „Joh. Pezelii fünfstimmige blasende Musik für 2 Cornetti und 3 Trombonen. Frankfurt a. M., 1685“, hier stehen. Unstreitig waren die Stadtpfeifer und ihre denkenden und speculierenden Dirigenten am besten geeignet, die eigentliche Orchestertechnik in ihren Grundzügen festzustellen.







ENDE DES ZWEITEN BANDES.

Namen- und Sachregister.

A

Abbatini, Ant. Mar. 149.
Abgesang. 8.
Accent. 260.
Accord. 287.
Adam de la Hale. 170.
Adriana. 148.
Agricola. 250.
Ahle, Joh. Georg. 118. 210.
Ahle, Joh. Rud. 118. 209.
Albert, Heinrich, 76. 115.
Albrecht, der Jüngere, Markgraf zu Brandenburg-Culmbach. 53.
Altenburg, Johann Ernst. 18.
Altenburg, Mich. 81.
Altposaune. 288.
Amati, Antonio. 288.
Amati, Nicolo. 289.
Ammerbach. 256.
Anglebert (d'). 268.
Animuccia, Joan. 124.
Antonius von Padua. 12.
Applicatur. 256.
Archilei Vittoria. 112. 135.
Archytus. 222.
Arie. 137. 147.
Arpègement. 259.
Arpichordum. 255.
Artusi, G. Maria. 138.

B

Ballo. 20.
Bar. 8.
Bassanelli. 288.
Bassflöte. 287.
Beheim, Michael. 10.
Benevoli, Orazio. 149.
Berchem, Jac. 205.
Besardus, J. B. 39.
Beverini, Franc. 123.
Bianchardus, Fr. 238.
Bicinien. 293.
Bird, William. 272.
Bisaccioni. 171.
Blanckmüller, F. L. 102.
Bodenschatz, Erhard. 77.
Bogenclavier. 255.
Bomhard. 284.
Bossus, Joh. 221.
Botsch, G. 101.
Brand, J. von. 101.
Branle. 20.
Breitel, Hulderich. 65.
Briegel, Wolfgang Carl. 212.
Bruck, Arnold von. 63.
Bruhns, Nicolo. 248.
Bull, John. 273.
Buret. 268.
Buxtehude, Dietr. 248.

C

Caccini, Giulio. 112. 129. 148.
Cadence. 260.
Calvisius, Seth. 68.
Cambert. 170.
Camilluccia. 148.
Cammerton. 220.
Campana. 148.
Campanæ. 290.
Canon. 239.
Cantate. 146.
Cantoreyen. 291.
Cantori a libri. 110.
— a liuto. 40. 110.
Capellknaben. 291.
Carissimi, Giac. 146. 153.
Cavaliere, Emilio del. 125.
Cavalli, Fr. 143.
Cesti, Marc Antonio. 143. 147.
Champion, André. 265.
Chanson. 2.
Choral, accentuiert.
— quantitierend. 41. 44.
Chorton. 220.
Cithara. 289.
Cithern. 255.
Clar, Fr. 52.
Clareta. 284.
Classicum. 177.
Claudin, le jeune. 66.
Clavichord. 249.
Clavicin. 115.
Clavicymbel. 255.
Clavicytherum. 255.
Claviergambe. 255.
Clavierstyl. 260.
Claviorganum. 255.
Clavitympana. 290.
Coclicus, A. P. 134.
Collegium. 118.
Colorieren. 229.
Comes. 239.
Comma, diatonisches. 223.
Commer, Fr. 246.
Concert, geistliches. 126.
Concordant. 258.
Convivium musicam. 118.
Corelli, Arcangelo. 294.
Cornamuse. 288.
Cornett. 287.
Corteccia, Fr. 124.
Couperin, François. 268.
Crantius, Henricus. 217.
Crepitaculam. 290.
Crüger, Joh. 82.
Cyprian de Rore. 111.

D

Dachser, Jac. 66.
Dachstein, W. 60.
Daser, L. 238.
Decius, N. 61.
Denss, Adrian. 39.
Dietmar von Eist. 2.
Dietrich, Sixtus. 65.
Diminuieren. 229.
Diminutiones. 231.
Discantposaune. 288.
Dom Bedos de Celles. 216.
Donati, Baltasare. 110.
Doppelt-Cadence. 260.
Doublée. 260.
Drama. 120.
Drama per musica. 144.
Dressler, Gallus. 65. 88.
Ducis, Benedict. 42. 64.
Durante, Ottavio. 149.
Durante, Silvestro. 149.

E

Ebeling, Joh. Georg. 83.
Eccard, Joh. 72.
Eckel, M. 101.
Eibe, Albrecht von. 122.
Eichinger, Gr. 238.
Eitelwein, H. 102.
Erbach, Chr. 238.
Erythraeus, Gotth. 71.
Euler. 222.

F

Fagott. 284.
Faignent, Noë. 238.
Falala. 116.
Fantasie. 246.
Farinelli Carlo Broschi. 296.
Farnaby. 273.
Fasch. 222.
Feld-Trummel. 284.
Ferrari, Benedetto. 143.
Festa Cost. 123.
Fidicula. 278.
Fink, Hermann. 61.
Flagellanten. 11.
Flor, Christ. 96.
Flöten. 282.
Flügel. 253.
Foggia, Franç. 149.
Forster, Georg. 25. 65.
Förtsch. 168.
Francisco-Milaneso. 277.
Francke. 168.
Frank, Melchior. 85. 88. 106. 173.
Frauenlob. 6.
Frescobaldi, Girolamo. 233. 261.
Freylinghausen, Joh. Anastasius. 98.
Friedrich von Hausen. 2.
Froberger, Joh. Jac. 237. 264.
Frosch, Joh. 102.
Frottole. 110.
Fuchswild, Joh. 102.
Fuga. 238.
Fugara. 219.

G

Gabrieli, Joh. 157.
Gagliano (da), Marco. 143.
Gagliano (da), Giov. Batt. 149.
Gaillarde. 20.
Galfreducci, Honufrio. 112.
Galilei, Vinc. 125.
Gambenclavier, 255.
Gamersfelder, Hans. 66.
Gastoldi, Giacomo. 110.
Gautier. 268.
Gedacktregister. 218.
Geige. 278.
— welsche. 280.
— polnische. 281.
Gemsenhorn. 284.
Generalbass. 127.
Gerle, H. 276.
Gesellschafter. 7
Gesius, Barth. 69.
Gibbons, Orlando. 273.
Gills. 273.
Girolamo, Giacobbi. 143.
Giulia. 148.
Glaser. 118.
Gottfried von Strassburg. 5.
Goudimel, Cl. 66.
Grætinger, Wolfg. 102.
Gravecymbalum. 253.
Greiter, M. 61. 101.
Gruppo. 130. 231.
Guarneri, G. 289.

H

Hackbrett. 251.
Hammerschmidt, Andr. 96.
Handgeiglein. 280.
Harfe. 255.
Hartmann von Aue. 5.
Hassler, Caspar. 219.
Hassler, Hans Leo. 70. 108.
Hauck, Virgilius. 65.
Hauptsingen. 7.
Haussmann, Valentin. 108.
Hayde, Hans 255.
Heinrich von Loufenberg. 47.
Heinrich von Meissen. 5.
Heinrich von Morungen. 2.
Heinrich von Müglein. 10.
Heinrich von Veldecke. 2.
Heintz, W. 49. 65.
Hellinck, Lupus. 65.
Herbst, Joh. Andr. 79.
Hermann, Nicolaus. 61.
Hintze, Jac. 83.
Hofcapelle. 291.
Hoffheymer. 102.
Hofmann, Joh. 49.
Hoftanz. 20.
Honorius, Clem. Fortunatus. 50.
Hoppeltanz. 20.
Horn, Joh. C. 301.
Hugo von Montfort. 5.
Humphry Pelham. 273.
Hupfauff. 20.
Huss, Johann. 45.

I J

Instrumentalmusik. 213.
Intermezzo. 145.
Interscenia. 183.
Isaak, Hermann. 102.
Ivo de Vento. 104.
Jägerlied. 30.
Jeep, Joh. 108.
Johannes von Salzburg. 47.
Johann Friedrich der Grossmüthige. 51.

K

Kammercantate. 144.
Kammerduetten. 293.
Kammermusik. 292.
Kapsberger, Hieronymus. 149.
Keiser, Reinh. 119.
Kerl, Joh. Caspar. 241.
Kirchenconcert. 127. 144.
Kircher. 150.
Kirnberger. 222. 262.
Knaust, Heinrich. 29.
Koler, Joh. 51.
Körner. 8.
Kortkamp, Jac. 117.
Krieger, Adam. 118.
Kromphörner. 284.
Kugelmann, Joh. 65.
Kuhnau, Joh. 273.
Kunstgesang. 129.
Kunstlied. 100.
Kürenberger. 2.
Kusser, J. S. 169.

L

Langhanns, Philipp. 61.
Laodamia del Muti. 148.
Lassus, Orlandus. 104.
Laute. 275.
Lechner, Leonh. 104. 238.
Legrenzi, Giov. 143.
Lemaistre, Matth. 65. 86.
Lemlin, Laur. 102.
Leute, vahrende. 15. 16.

Liebeslied. 30.
Lobwasser, Ambr. 66.
Lœwenstern, Matth. (Appelles von) 81.
Ludi. 121.
Lulle, Vittoria. 148.
Lully. 168.
Luscinius, Ottomarius. 252.
Luther, M. 47.
Lütjens. 167.

M

Madrigal. 111.
Magnificat. 242.
Mahu, Steph. 65. 101.
Mailand, Jos. 65. 87.
Malvezzi, Cristoforo. 124.
Manieren. 258.
Marenzio, L. 124.
Marot, Clément. 55.
Marschall, Sam. 67.
Marschlieder. 37.
Martinelli. 148.
Maschera, Flor. 238.
Mattheson. 17.
Meier, Peter. 117.
Meinloh von Sevelingen. 2.
Meistergesang. 6.
Meisterlied. 5. 14.
Meistersinger. 6.
Melanchthon. 61.
Melani. 144.
Melodie. 4. 101.
Melodrama. 144.
Merker. 6.
Minnelied. 14.
Minnesang. 2.
Monochord. 214.
Monteverde, Cl. 126. 138.
Mordant. 257.
Mordent. 260.
Moretti. 148.
Moritz, Landgraf zu Hessen. 79.
Morley, Thom. 273.
Motette. 84.
Muffat, Georg. 265.
Muranesi, 148.
Muscatblüt. 10.
Mysteria. 121.

N

Neidhardt von Rauenthal. 5.
Neri, Phil. 124.
Neumark, Georg. 118.
Newsiedler, H. 276.
Newsiedler, W. 276.
Nythart, Hans. 122.

O

Ochsenkuhn, Seb. 276.
Octavposaune. 288.
Oeglin, Gerhard. 42.
Opera. 144.
Oper, komische. 144.
Opitz, Martin v. Boberfeld. 159.
Oratorium. 144. 157. 171.
Orchestersatz. 293.
Orgel. 214.
Orgelschläger. 216.
Orgelstyl. 260.
Orpheoron. 289.
Osiander, L. 67.
Othmeyer, O. 101.
Ott, Joh. 27.

P

Pachelbel, Johann. 241.
Paix, Joh. 225.
Palantrotti, M. 112.
Palavicini, Carlo. 143.

Pandorra. 289.
Pape, Heinrich. 117.
Partitura. 128.
Passaggi. 231.
Passamezzo. 20.
Passion. 188.
Passionsmusik. 144.
Pauke. 290.
Pauker. 18.
Pausen. 8.
Penorcon. 289.
Peri. 112. 137.
Perrin. 170.
Petrarca. 110.
Petschner, Gr. 102.
Pezelius, Joh. 300.
Pfeife. 214.
Piffara. 219.
Pincé double. 259.
— simple. 259.
Plankenmüller, Jörg. 65.
Platerspiel. 284.
Pommer. 283.
Porta, Costanza. 111.
Port de voix double. 259.
— simple. 259.
Praetorius, Michael. 71. 91. 112. 219. 226.
Price, John. 292.
Printz, Wolfgang Caspar. 224.
Ptolomæus 222.
Purcel, Henry. 273.
Puschmann, Adam. 10.

Q

Quartposaune. 288.
Quintern. 275.
Quinterna. 289.
Quodlibet. 109.

R

Rackett. 288.
Rameau, Jean-Phil. 270.
Rampollini, M. 123.
Raselius, Andreas. 71.
Rebec. 278.
Recitativ. 137. 147.
Refrain. 35.
Regnard, Jac. 104.
Reim. 3. 14.
Reinike, Adam. 167.
Reinmar der Alte. 5.
Repercussio. 239.
Resinarius, Balthasar. 64.
Rhaw, Georg. 63.
Rhythmus. 33. 43.
Rondeau. 268.
Rosenmüller, Joh. 207.
Rosiers, C. 300.
Rotenburger, Conrad. 217.
Rotto, Antonio. 277.
Russpfeiff. 284.

S

Sachs, Hans. 10. 60.
Sackpfeiff. 284.
Sacrati, Fr. 143.
Saltarello. 20.
Sänger. 7. 103.
Sarracini, Claudio. 149.
Scandelli, Antonius. 65. 87.
Scarlatti, Domenico. 271.
Schallmey. 283.
Scheidt, Samuel. 226.
Schein, Joh. Hermann. 94. 113.
Scheitholt. 249.
Schlagreimen. 8.
Schleiflade. 218.
Schmidt, Bernhard. 21. 225.

Schnuttlinger, Valentin. 65.
Schönfelder, G. 102.
Schop, Joh. 117.
Schott, Gerhard. 167.
Schröder, Leonhard. 65. 84.
Schüler. 7.
Schulfreund. 7.
Schulz, Jacob. 226.
Schütz, Heinrich. 92. 112. 166. 185.
Schwebung, 223.
Sebastiani, Joh. 212.
Seckendorf, v. 19.
Selle, Thomas. 117.
Senfl, Ludwig. 42. 62.
Setzer. 103.
Sileno. 111.
Sofonista. 148.
Sonanda. 263.
Sonata. 263.
Sonate. 271.
Sordino. 280.
Sorten. 287.
Spangenberg, Joh. 61.
Spengler, Lazarus. 60.
Speratus, Paul. 60.
Spinett. 254.
Springlade. 217.
Stabilis, H. 238.
Stade, Joh. Gottlieb. 159.
Stahl, Joh. 65.
Stainer, Jacob. 289.
Stobaeus, Joh. 75. 116.
Stollen. 8.
Stolzer, Thomas. 65. 102.
Stradivari, Antonio. 289.
Strophe. 3.
Strozzi, Giul. 170.
Strunck, Adam. 297.
Suchensinn. 10.
Suite. 262.
Swelinck, Peter. 226.
Symphony. 255.

T

Tabulatur. 7.
Tallis, Thomas. 272.
Tanz. 15. 20.
Tanzlied. 107.
Tanzlieder. 36.
Tanzmeistergeige. 280.
Tartini. 222. 295.
Temperatur. 219.
Theile, Joh. 167.
Theorbe. 289.
Thürmerhorn. 284.
Tierce. 259.
Toccata. 233.
Ton. 9.
Torelli, Giuseppe. 294.
Tragedia. 144.
Tragicomedia. 144.
Traxdorff, Heinrich. 217.
Tremblement. 259.
Tremolo. 230.
Tricinien. 293.
Triller, Valentin. 54.
Trillo. 130. 260.
Troiani, Joan. 151.
Trombetta piccola. 288.
Trombetti, Asc. 238.
Trombino. 288.
Trommel. 290.
Trompeter. 18.
Trummscheit. 250.
Tuba maxima. 288.
Tuba minor. 288.
Tympanischizam. 250.

U

Ulrich von Lichtenstein 5.
Unterholtzer, R. 102.

V

Valentini, Giov. 241.
Valeri, 148.
Variation. 232.
Vecchi, Orazio. 126. 145.
Vehe, Mich. 49.
Venosa, Fürst von. 151.
Veracini, F. M. 296.
Viadana, L. 126.
Viddel, 278.
Vilanellen. 110.
Viole. 289.
Virginal. 254.
Vitali, Filippo. 149.
Vivaldi. 296.
Vogel, Georg. 218.
Vogelhuber. 65. 101.
Volkslied. 11.
Volksmusik. 11.
Vox angelica. 219.
Vox humana. 217.
Vulpius, Melchior. 71.

W

Wagenseil. 7.
Waisen. 8.
Waldis, Burcard. 66.
Walliser, Christoph Thomas. 76.
Walter, Joh. 62.
Walter von der Vogelweide, 5.
Weinmann, Joh. 65.
Wenck, Joh. 102.
Werkmeister, Andreas. 218.
Weyss, Michael. 45.
Willaert, H. 111.
Windwaage. 224.
Wirdung. 250.
Wolff, Mart. 102.
Wolfram von Eschenbach. 5.
Wolkenstein, David. 67.

Z

Zarlino. 223.
Zeuner, Martin. 78.
Zincken. 283.

NOTEN-BEILAGEN

ZUR

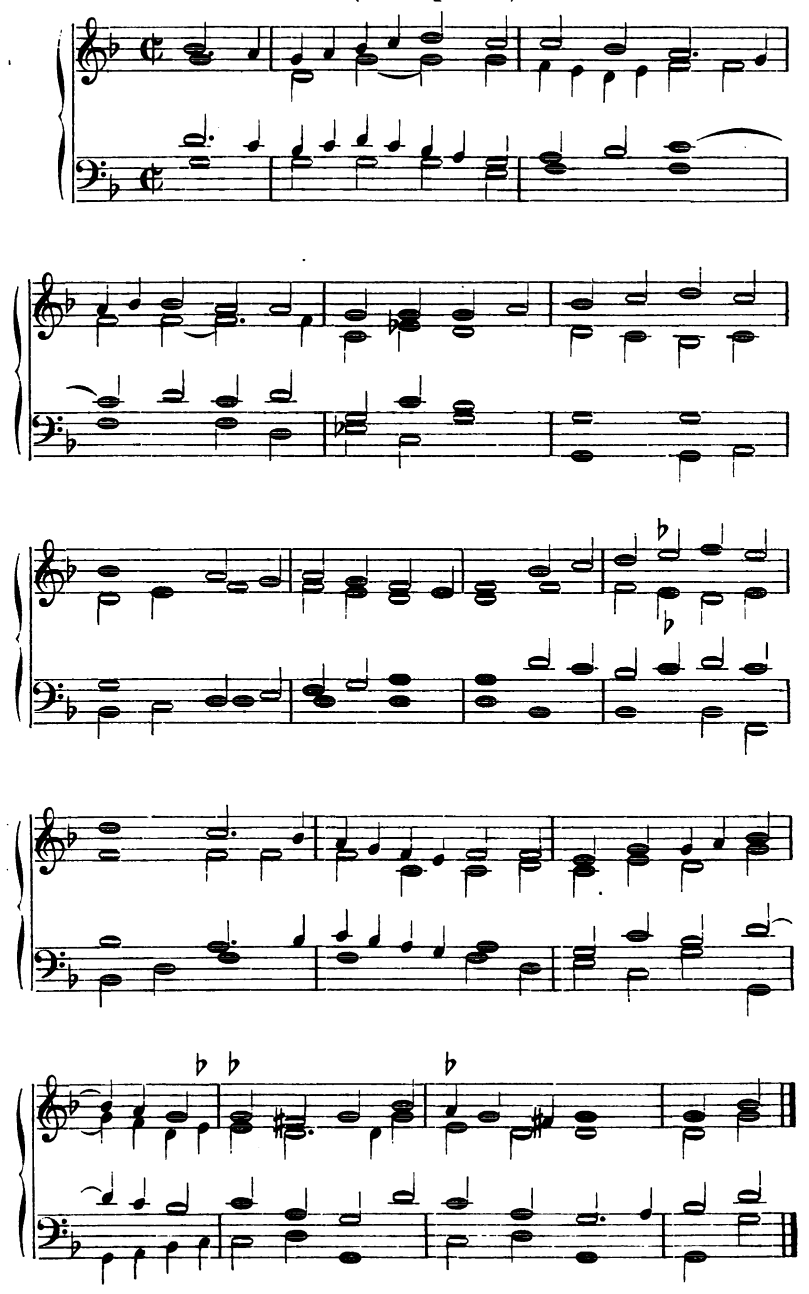
ALLGEMEINEN GESCHICHTE DER MUSIK

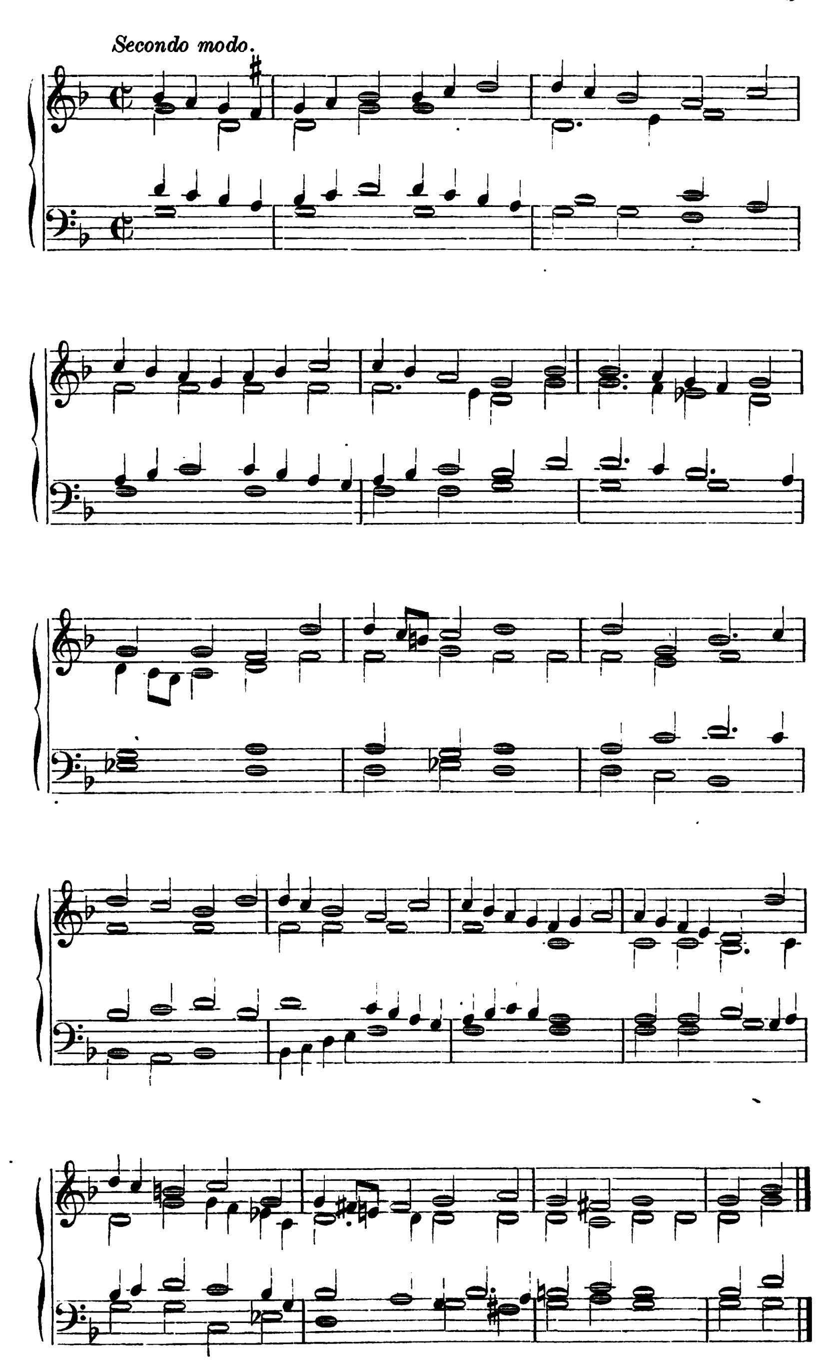
VON

A. REISSMANN.

ZWEITER BAND.

No 1. Pass é mezzo antico (in cinq modo).




Secondo modo.


Terzo modo.


Quarto modo.

Quinto modo.




Ripresa.
Secondo modo.



Nº 2. Galliarda.




Nº 3. Saltarello.







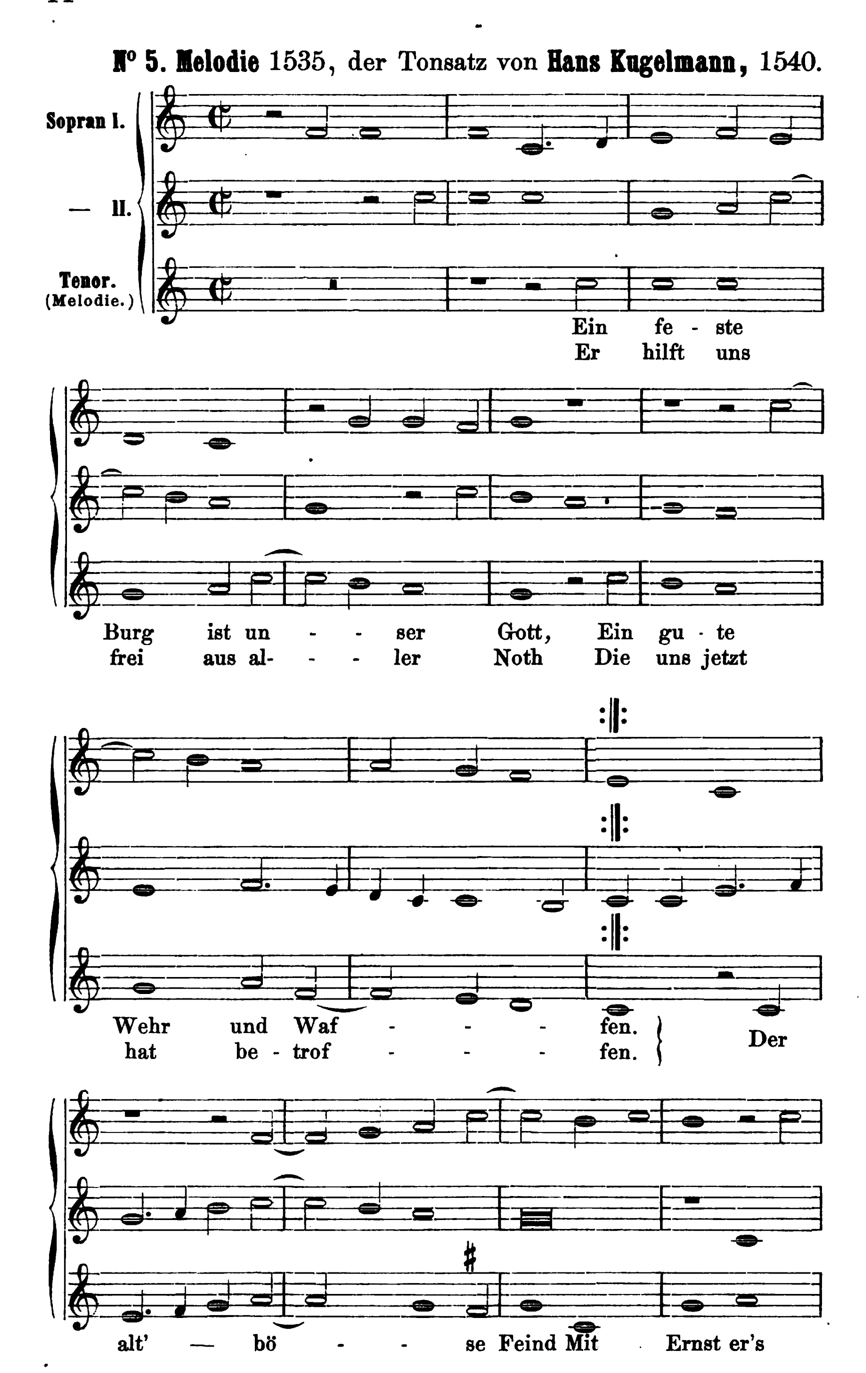
Nº 4. Choral. (Die Melodie aus dem 15. Jahrh.) Tonsatz 1609.

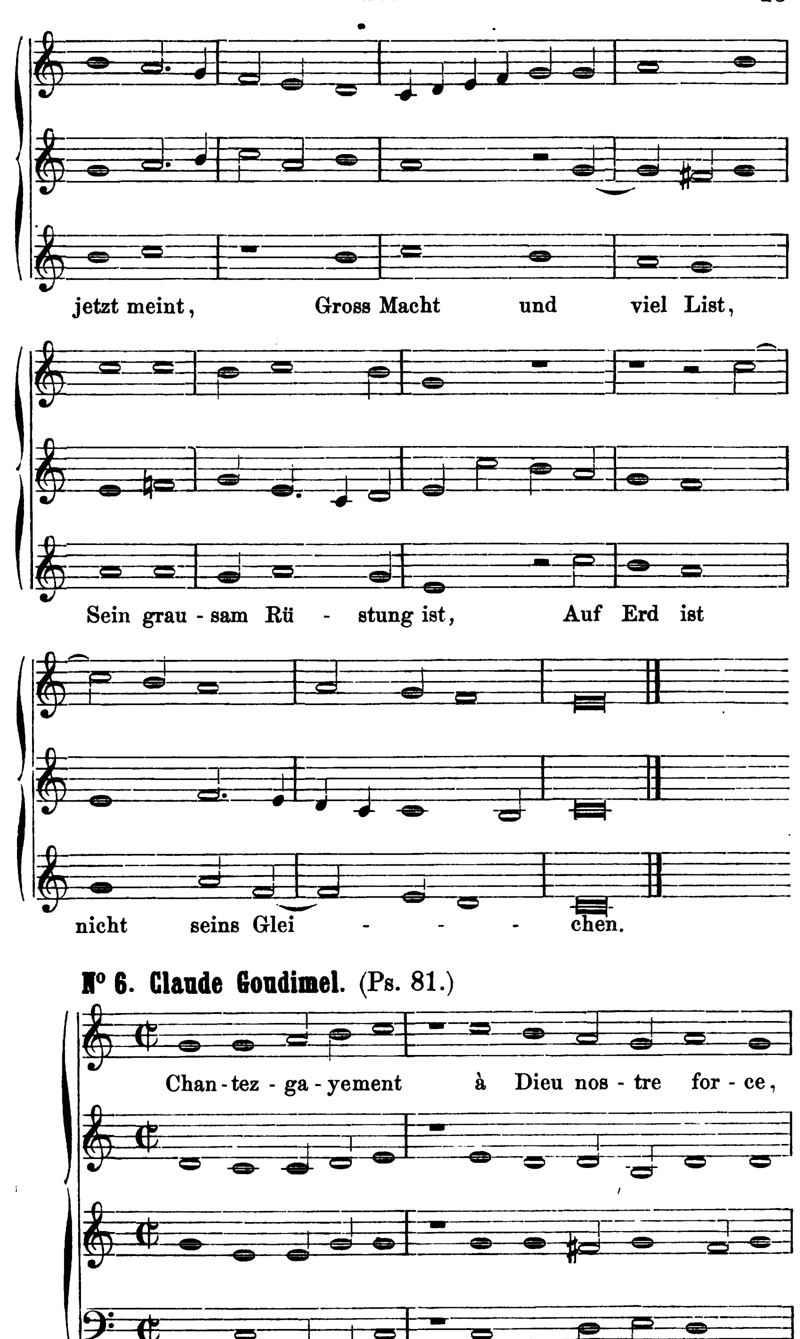


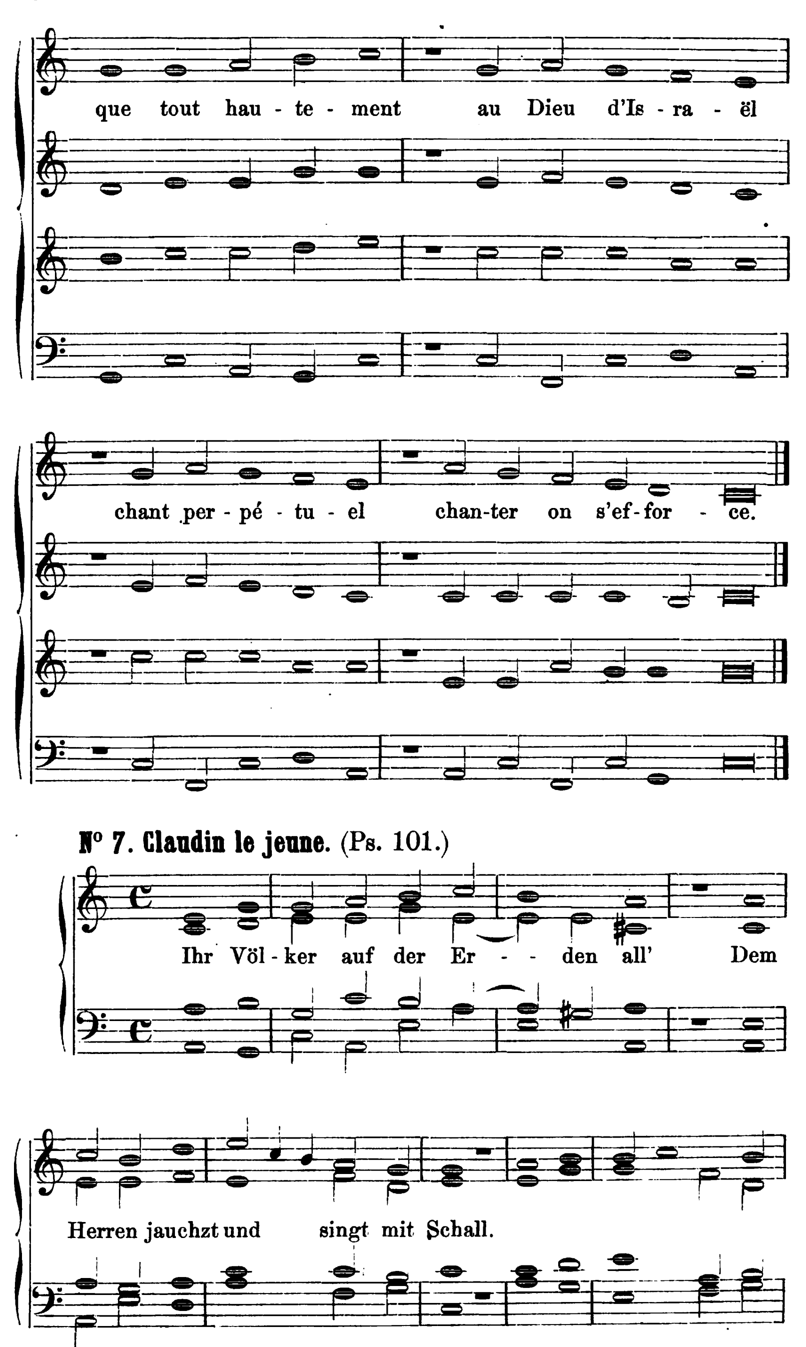




N° 5. Melodie 1535, der Tonsatz von **Hans Kugelmann,** 1540.

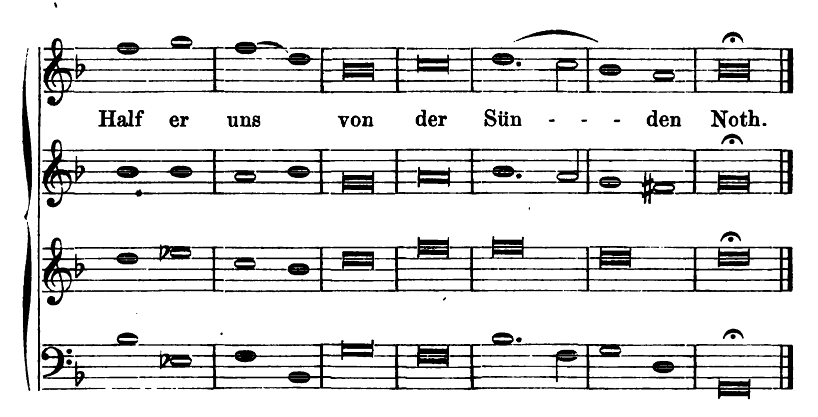



jetzt meint, Gross Macht und viel List,
Sein grau - sam Rü - stung ist, Auf Erd ist
nicht seins Glei - - - chen.
Nº 6. Claude Goudimel. (Ps. 81.)
Chan - tez - ga - yement à Dieu nos - tre for - ce,


que tout hau - te - ment au Dieu d'Is - ra - ël
chant per - pé - tu - el chan-ter on s'ef - for - ce.
Nº 7. Claudin le jeune. (Ps. 101.)
Ihr Völ - ker auf der Er - - den all' Dem
Herren jauchzt und singt mit Schall.

N° 8. Seth Calvisius.



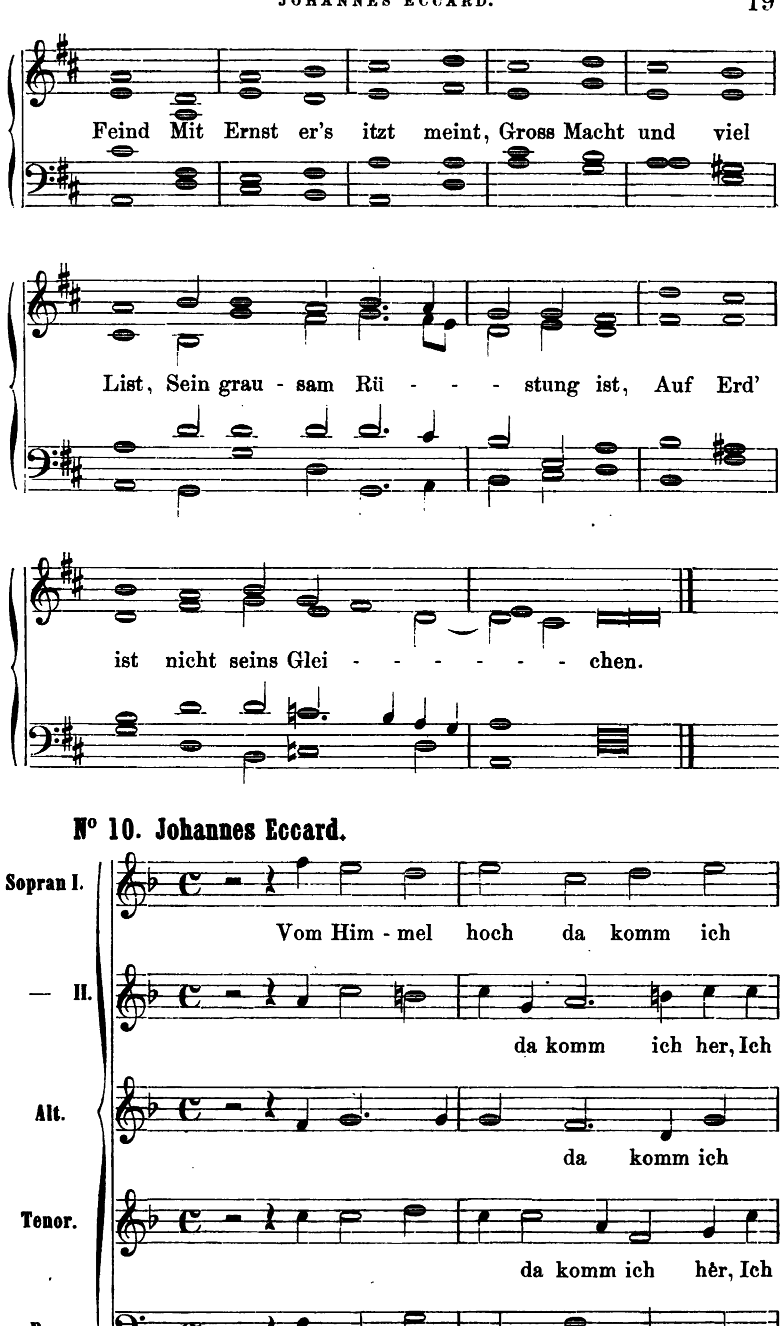


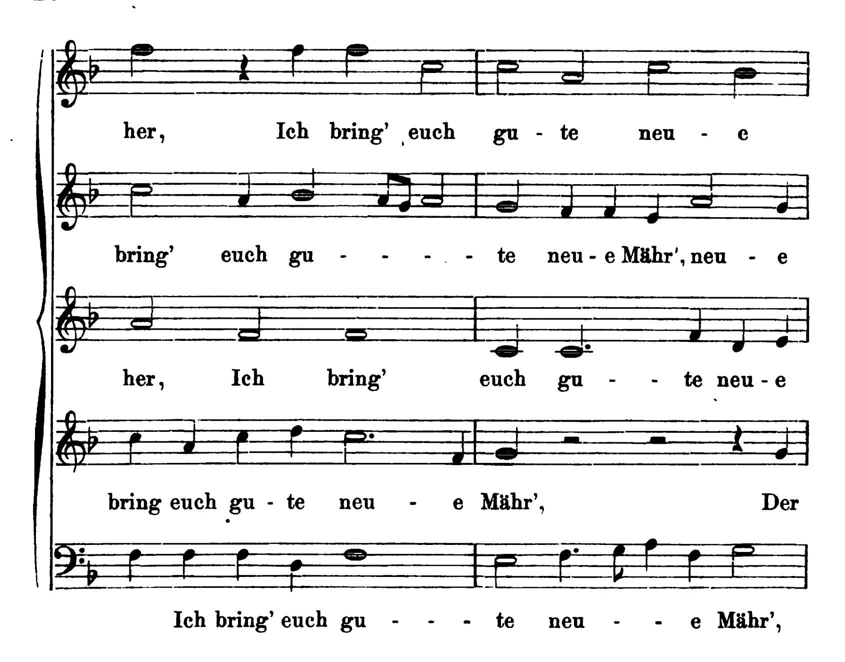
N° 9. Hans Leo Hassler.







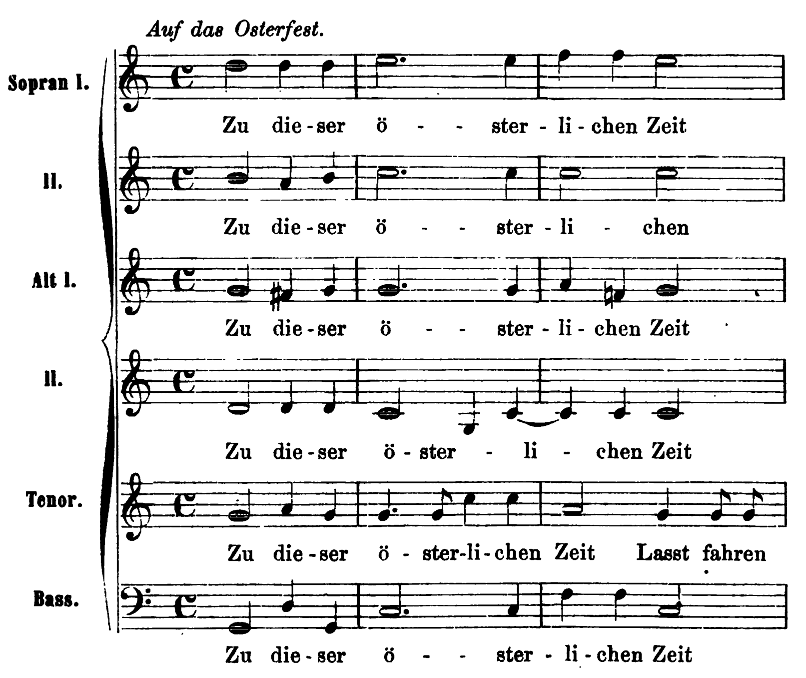

Feind Mit Ernst er's itzt meint, Gross Macht und viel
List, Sein grau - sam Rü - - - stung ist, Auf Erd'
ist nicht seins Glei - - - - - - - chen.
N° 10. Johannes Eccard.
Sopran I.
— II.
Alt.
Tenor.
Bass.
Vom Him - mel hoch da komm ich
da komm ich her, Ich
da komm ich
da komm ich hêr, Ich

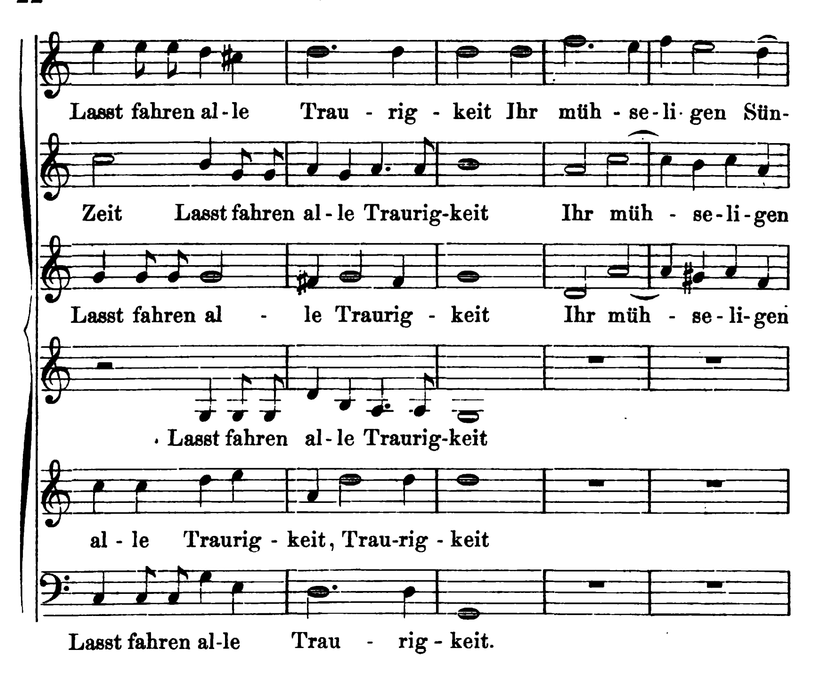

her, Ich bring' euch gu - te neu - e
bring' euch gu - - - - - te neu - e Mähr', neu - e
her, Ich bring' euch gu - - te neu - e
bring euch gu - te neu - e Mähr', Der
Ich bring' euch gu - - - te neu - - e Mähr',


Mähr, Der gu - ten Mähr' bring' ich so
Mähr', Der gu - ten Mähr' bring' ich so
Mähr', Der gu - ten Mähr, der gu - ten Mähr',
gu - ten Mähr', bring' ich so viel,
Der gu - ten Mähr' bring' ich so

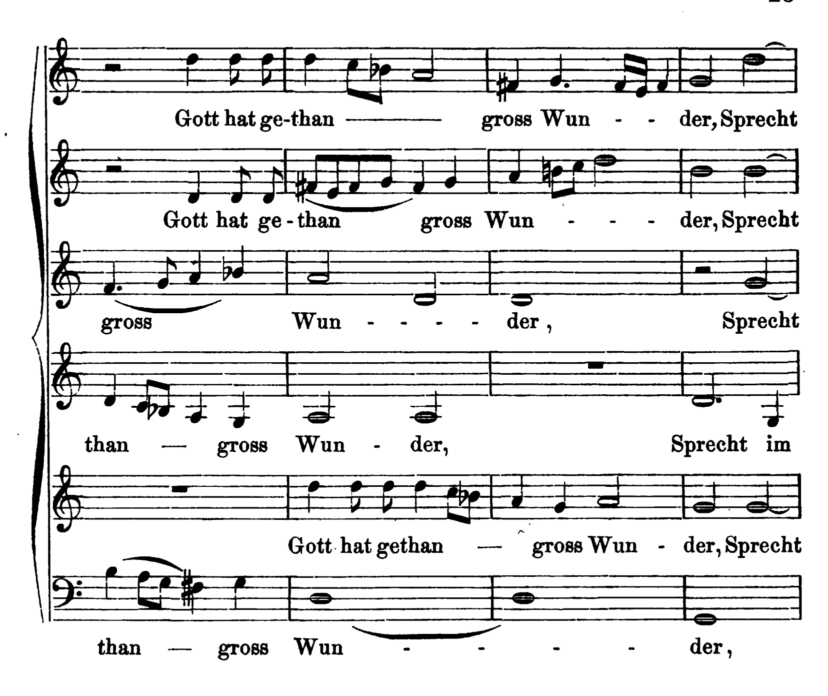


N° 11. Johannes Eccard.



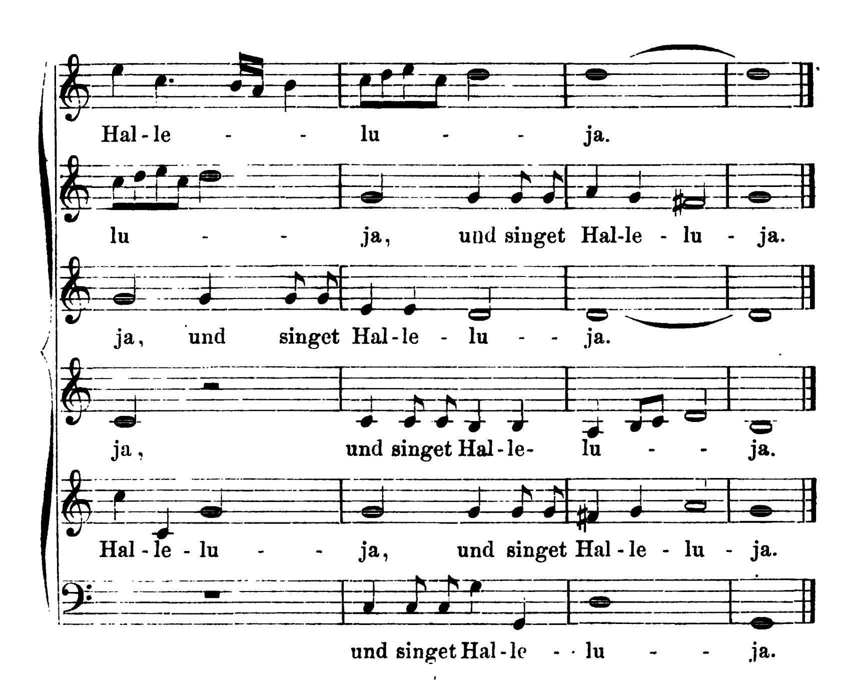

Lasst fahren al-le Trau - rig - keit Ihr müh - se-li-gen Sün-
Zeit Lasst fahren al-le Traurig-keit Ihr müh - se-li-gen
Lasst fahren al - le Traurig - keit Ihr müh - se-li-gen
Lasst fahren al-le Traurig-keit
al - le Traurig - keit, Trau-rig - keit
Lasst fahren al-le Trau - rig - keit.


- - der.
Sün - der.
Sün - der. Gott hat gethan —
Ihr müh - se-li-gen Sün - - der Gott hat ge-
Ihr müh - se-li-gen Sün - der.
Ihr müh - se-li-gen Sün - der. Gott hat ge-

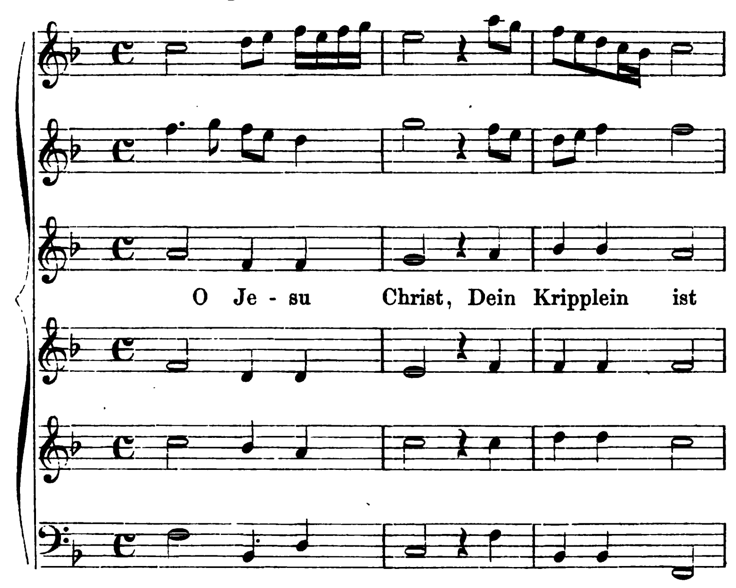

Gott hat ge-than gross Wun - - der, Sprecht
Gott hat ge-than gross Wun - - - - der, Sprecht
gross Wun - - - - der, Sprecht
than — gross Wun - der, Sprecht im
Gott hat gethan — gross Wun - der, Sprecht
than — gross Wun - - - - der,


im Glau-ben mit Freu - - den ja,
im Glau - ben mit Freu - - - den
im Glau - ben mit Freu - - - - den
Glau - ben mit Freu - - - - den
im Glau - ben mit Freu - - den ja!


ja! Und sin-get
ja! Und singet Hal-le - -
ja! Und singet Hal-le - lu - - -
ja! Und sin-get Hal - le - - lu - - -
Und sin-get Hal - le - lu - ja, und sin - get
Und sin - get Hal -le - lu - - ja.


Hal - le - - lu - - ja.
lu - - ja, und singet Hal-le - lu - ja.
ja, und singet Hal-le - lu - - ja.
ja, und singet Hal - le- lu - - ja.
Hal - le - lu - - ja, und singet Hal - le - lu - ja.
und singet Hal - le - - lu - - ja.

Nº 12. Johannes Crüger.






Hier ist der Ort, Hier liegt das Wort, Mit un - serm


Fleisch per - sön - lich an - ge - klei - det.

N° 13. Melchior Franck.




und er
wird mich hernach aus der Er - den auf-er-wek - ken,
wird mich hernach aus der Er - den auf-er-wek - ken.
und
und
werde hernach von die-ser mei - ner Haut um-ge-ben wer - den,


werde hernach mit die-ser mei-ner Haut, um-
mit die-ser mei-ner Haut,
ge-ben wer-den
und werd in mei-nem Fleisch Gott se-
und werd in meinem Fleisch Gott se - - hen, und
- - hen


werd in meinem Fleisch, und
und werd' in mei-nem Fleisch
werd in meinem Fleisch Gott se - - - hen, Gott se-
hen, den - sel - ben wer - de ich nur se - hen,
den - sel - ben wer-


wer - de ich nur se - hen und mei-ne
de ich nur se - hen, wer - de ich
Au - gen und meine Au - gen werden ihn
und meine Augen, und meine Au - gen wer-
werden ihn
schau - en, werden ihn schau - en, wer-
den ihn schau - en, wer - den ihn schau - en, wer - den ihn
wer-
schau- - - en, wer - den


den ihn schau - en und kein Fremder, und kein Frem-
den ihn schau - en
ihn schau - en
der, und kein Frem - der, und kein Fremder, und kein
Frem - - - - - der.

N° 14. Michael Prætorius.

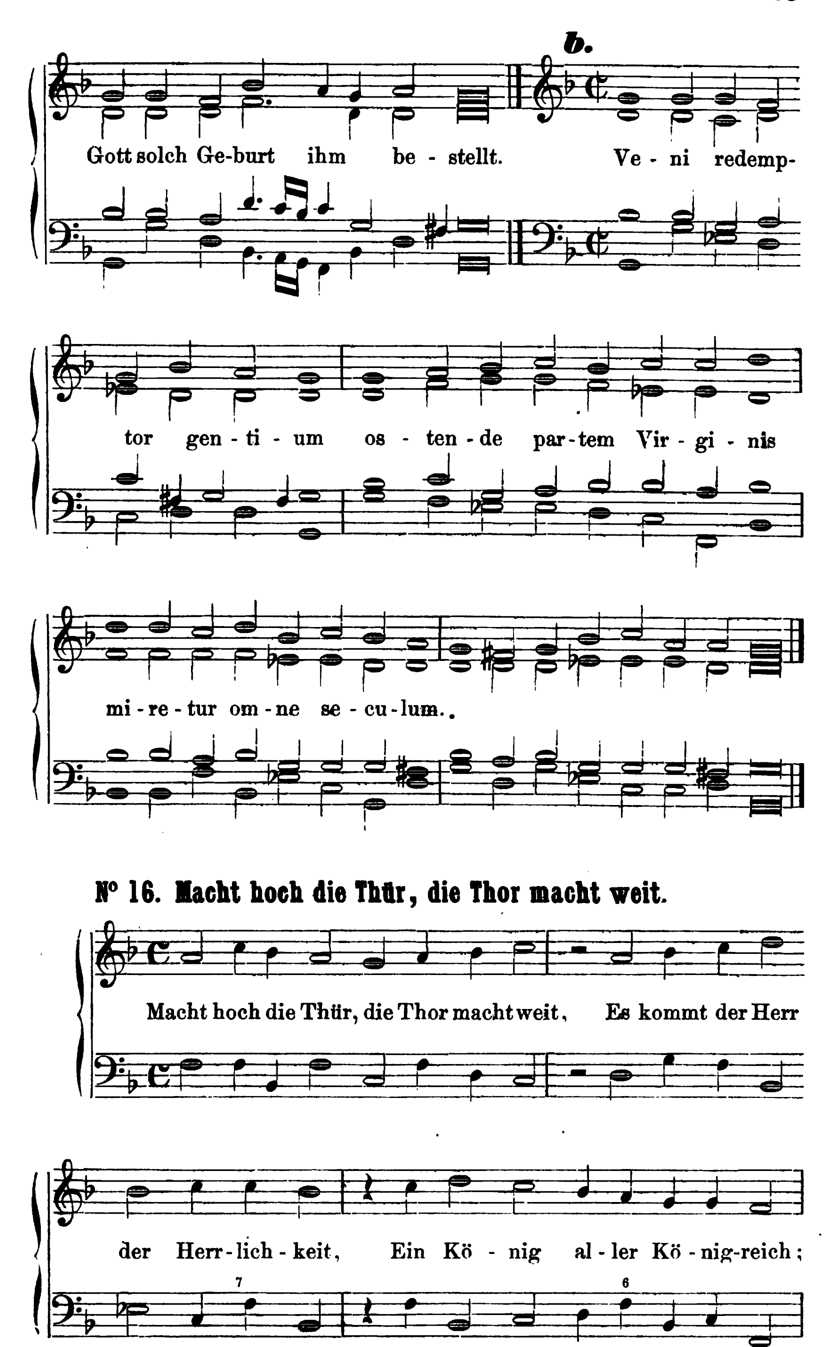
Mel.: *Herr Christ der einig Gottes Sohn.* (Tonsatz in Prætorius *Polyhymnia*, 1619.)





N° 15. Johann Herrmann Schein.

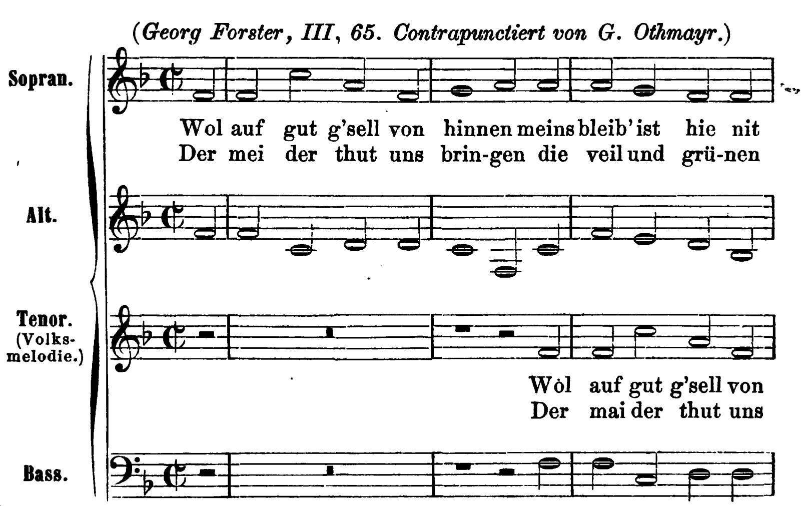



b.
Gott solch Ge-burt ihm be - stellt.
Ve - ni redemp-
tor gen - ti - um os - ten - de par - tem Vir - gi - nis
mi - re - tur om - ne se - cu - lum.
N° 16. Macht hoch die Thür, die Thor macht weit.
Macht hoch die Thür, die Thor macht weit, Es kommt der Herr
der Herr - lich - keit, Ein Kö - nig al - ler Kö - nig-reich;
7
6



Nº 17. Volkslied. — Wol auf gut g'sell von hinnen.

(*Georg Forster, III, 65. Contrapunctiert von G. Othmayr.*)





1mo.

me, — meins bleib ist hie —— nit me.
klee, — die vei - el und grü - - nen —

hin - nen, meins bleib ist hie nit me.
brin - gen die veil und grü - nen —

2do.

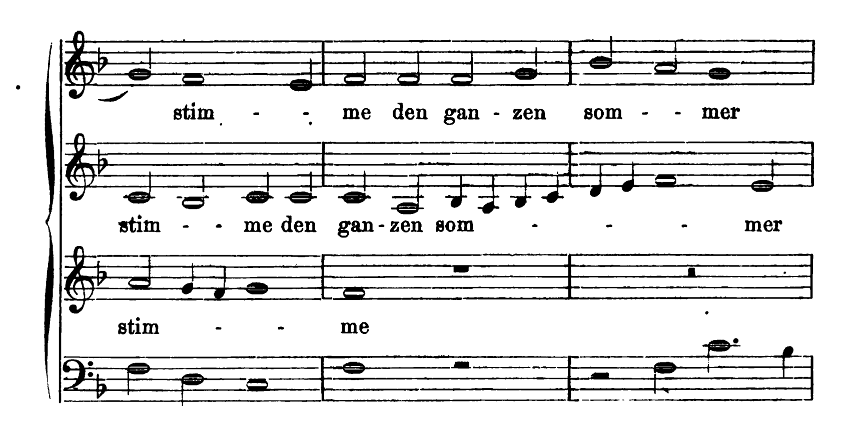
klee! Vorm wald da hört man sin - gen, vorm wald da

klee, vorm wald da

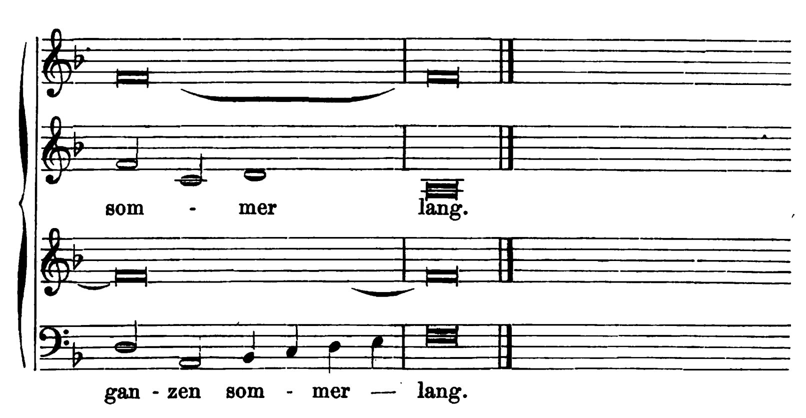



- lein gsang; sie sin - gen
sie sin - gen mit hel - ler
sie sin - gen mit hel - ler stim - -


mit hel - - ler stim - - me mit hel - ler
stim - - - - - me mit hel - ler
me, sie sin - gen mit hel - ler


stim - - me den gan - zen som - - mer
stim - - me den gan - zen som - - - mer
stim - - me





2. Ich kan nit me geschweigen,
Es g'lag mir nie so hart,
Dass ich trag heimlich leiden
Zu einem freulein zart.
Ir lieb hat mich umfangen,
Darzu ir gut gestalt;
Dass ich dich lieb muss meiden,
Darzu zwingt mich gewalt.

3. Gewalt du bist ein grosse pein
Von der dich tragen muss,
Du übest gen mir solchen schein,
Mein leid war nie so gross;
Hat mir ein eid geschworen
Sie wolt mir bleiben stät,
Sie wolt daran gedencken
Wann sie ein andrer bät.

4. Das mägdlein an der zinnen lag,
Sie sah zum fenster nauss,
In rechter lieb und treue
Warf sie zwei krenzlein rauss,
Das eine war von veiel,
Das ander von grünem klee:
Sol ich dich feins lieb meiden,
Meim hertzen dem gschicht we.

N° 18. Volkslied. — O lieber Hans (Joh. Ott, 13.).

Sopran.

O lie-ber Hans, Versorg dein gans,
Du weisst ir weiss, Dass sie ihr speiss,

Alt.

Tenor. (Volks-melodie.)

O lie-ber Hans, Ver-
Du weisst ihr weiss, Dass

Bass.

versorg dein gans, Lass sie kein hun - ger lei-
dass sie ihr speiss Zu kei-ner zeit wil mei-

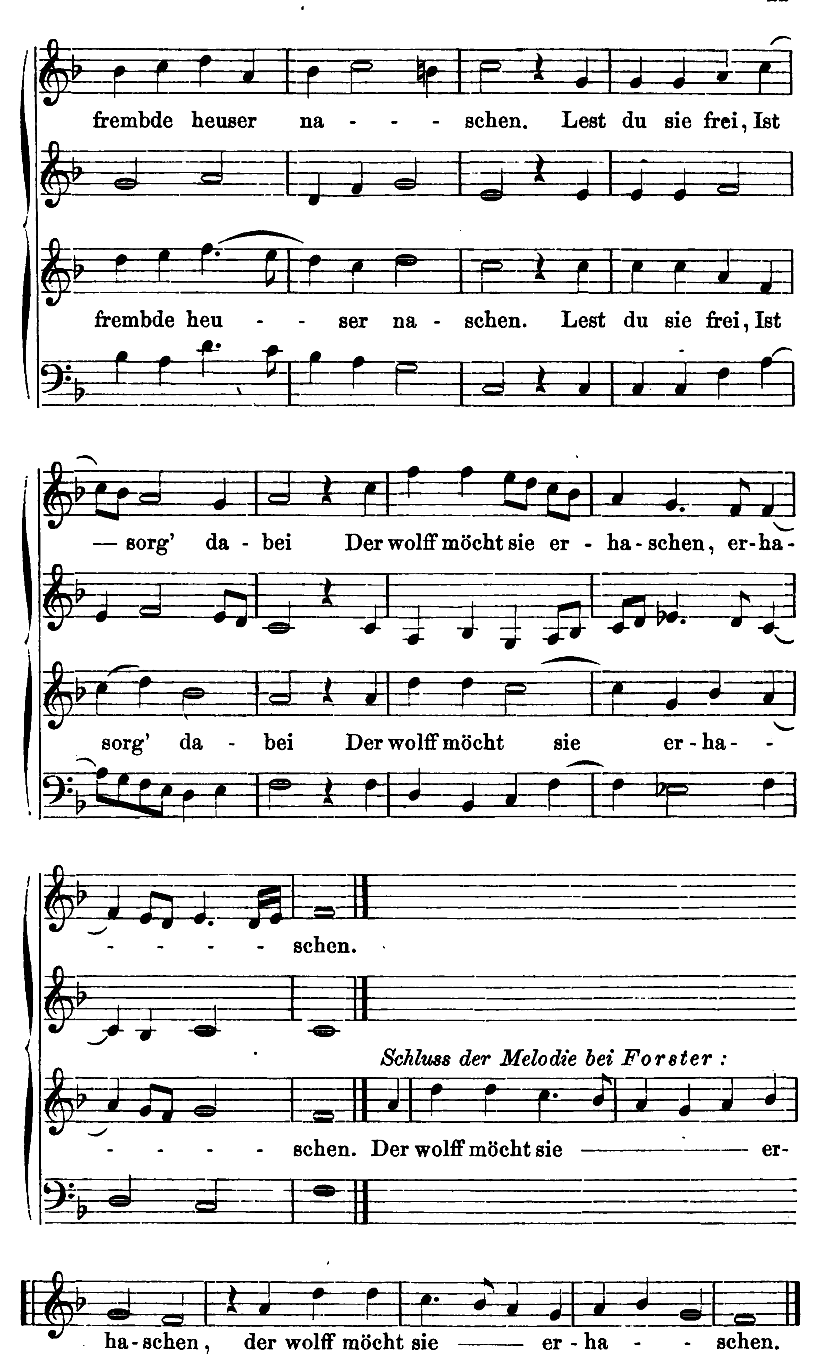
sorg dein gans, Lass sie kein hun - - ger lei - - -
sie ihr speiss Zu kei-ner zeit —— wil mei - - -

1mo. 2do.

den!
- - den. Gib ir vol auff Dass sie nit lauff In

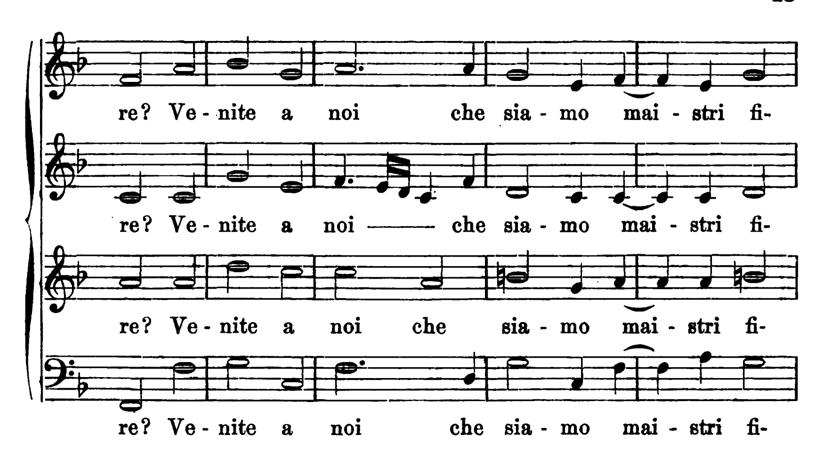
den!
- - - den. Gib ir vol auff Dass sie — nit lauff In

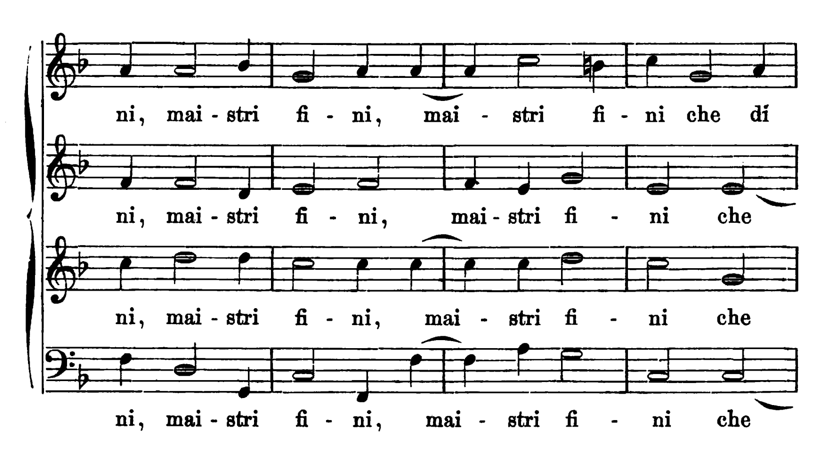
Gib ihr vol


frembde heuser na - - - - schen. Lest du sie frei, Ist
frembde heu - - ser na - schen. Lest du sie frei, Ist
— sorg' da - bei Der wolff möcht sie er - ha - schen, er - ha -
sorg' da - bei Der wolff möcht sie er - ha - -
- - - - schen.
Schluss der Melodie bei Forster :
- - - - schen. Der wolff möcht sie er-
ha - schen, der wolff möcht sie er - ha - - schen.

No 19. Vilanella von Baldassare Donati (1555).




re? Ve - nite a noi che sia - mo mai - stri fi-
re? Ve - nite a noi —— che sia - mo mai - stri fi-
re? Ve - nite a noi che sia - mo mai - stri fi-
re? Ve - nite a noi che sia - mo mai - stri fi-


ni, mai - stri fi - ni, mai - stri fi - ni che dí
ni, mai - stri fi - ni, mai - stri fi - ni che
ni, mai - stri fi - ni, mai - stri fi - ni che
ni, mai - stri fi - ni, mai - stri fi - ni che


sera e di mat - ti - na mai - man-chia - mo, mai - man-
di sera e di mat-tin - na mai - manchia - mo, mai-
di sera e di mat - tin - na mai - manchia - mo, mai-
di sera e di mat - tin - na mai - manchia - mo, mai-


chia - - mo di so - na - - - re. Tan tan tan ta - ri - ra
- manchiamo di so - na - - - re.
- manchiamo di so - na - - - re.
- manchiamo di so - na - - - re.


tan tan tan ta - ri - ra ti - ra - ri - ra tan tan tan ta - ri - ra


ti - ra - ri - ra tan tan tan ta - ri - ra ti - ra - ri - ra.

N° 20. Hier bringet gut ümb, gedritter Grimm von **Adam Krieger.**




1. eh - ren, Da sie mich su - chet zu ver - zeh - ren.
2. töd - ten, Sie hat es a - ber nicht von Nö - then
3. Schmer-zen, Mit mir als La - che - sis von Her - zen,
1. Wie soll ich dir o Flo - ra die - nen,
2. Und Flo - ra will mich nicht mehr krö - nen;
3. Und Flo - ra schneid't den Le - bens - fa - den
1. Da du mir doch nicht mehr willst grü-nen. Halt ein, Au-
2. Viel lie - ber will sie mich ver - höh-nen. Halt ein, Au-
3. Gleich ab als A - tro - pos zum Schaden. Weh mir, Au-
1. ro - ra! Halt ein Pan - do - ra! Weh' mir Au - ro - ra!
2. ro - ra! Halt ein Pan - do - ra! Weh' mir Pan - do - ra!
3. ro - ra! Weh mir Pan - do - ra! Weh' mir o Flo - ra!
Ritornello. (2 Violinen, 2 Violen und Bass.)



Nº 21. Dank- und Freudenlied von Johann Georg Ahle.

a. Freudenlied.



Dass wir von der Pest be-freit Ist des Her-ren Gü - tig-keit.

65

b. *Danklied.*

Ich dan-ke bil - lig dir, o Herr der Er-

♯ 6 43

den, Dass du zu et - was mich hast las - sen wer - den.

6 6 565 4♯ ♯

Da man vil Zei - ten hat ge - zehlt vorhin In wel-cher

6 78 43 ♯ 6

ich gar nichts ge - we - - sen bin.

6 6 4♯ ♯



N° 22. Lied.



N° 23. Dal Combattimento di Tancredi von Claudio Monteverde.

(1624.)




p
f
nova d'ora in or più si mos-se e più ris-tret-ta si fu la
p
f
Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti.
pu-gna-e spa - da oprar non gio-va dan-si con po-mi
3
in-fe-lo-ni-ti e crudi coz - zan cogli ehni in - sie


me e con - gli scu di tre vol - te il ca-va-
Qui si repiglia l'arco.
lier la don - na strin - ge con le robus - te braccia
ed al-tre tan - te poi da quei no - di, da quei no - di te-


— na ci el - la si scin - ge no - di di fier ne - mi
co e non d'aman - te tornano al fer-ro, tornano al ferro,
tornano al ferro e l'uno e l'al - tro il tin - ge di mol - to san - gue


e stan - co
ed a - ne - lan - te, e questi e quelli al fin pur si ri-
ti - ra, e dopo lun - go fa - ti - car - res pi - ra, etc.

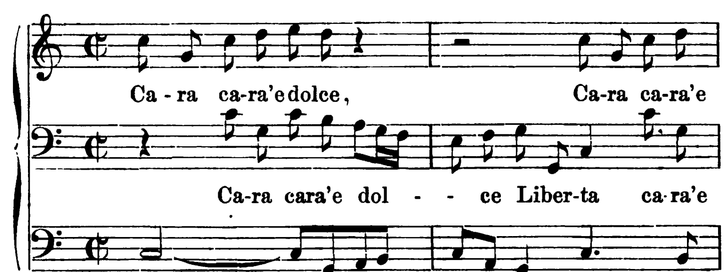

b.
Clorinda.
A-mi - co haivin - to io ti perdon perdo-na tu
an-cora al corpo no che nul-la pa-ve all'al - ma si, etc.
c.
Questa ultima nota va in arcata morendo.
Lunga voce in piano.
s'apre il ciel io va - da in pa - - ce.

N° 24. Giacomo Carissimi.




du - - re, che traffi - to-ne res - ta il cor
du-re, che traffit - to - ne res - ta il cor e'l sen - -
6 6 5 ♯ 6 6
e'l sen che traffit - to - ne res - ta il cor - e'l, sen che traffit - to - ne
- - - - che traffit - to-ne res-te il cor-e'l,
6 4 6 5 4 ♯ 6 6 6 5
res - ta il cor - e'l, sen il cor - e'l sen il
sen, che traffit - to-ne res - ta il cor - e'l sen e'l sen il
7 6 7 6 6 5 6 4 6 5 6 3 4 6 6 6
1mo. 2do.
cor e'l sen. sen.
cor e'l sen. sen.
6 6 5 4 ♯

Nº 25. Marc-Antonio Cesti.










va, ca-ra ca-ra'e dol-ce
va, ca-ra ca-ra'e dol - ce Li-ber-
ca-ra ca-ra'e dol-ce ca-ra'e dol-ce Li-ber-tà
tà, ca-ra ca-ra'e dol-ce ca-ra dol-ce Li-ber-tà
ca-ra'e dol-ce Li-ber-tà
ca-ra'e dol-ce Li-ber-tà
ca-ra'e dol-ce Li - ber - tà.
ca-ra'e dol-ce Li - ber - tà.

AUS :

SEELEWIG

EIN GEISTLICHES WALDGEDICHT

VON

JOHANN GOTTLIEB STADEN.




kiesz - li-chen Strande be - ste - hets und geht Doch mö - gen die
6
6 5
Strah - len mit nich - ten be - mah - lend' menschli - che Red:
5 ♯6
♯
N° 27. Zweiter Aufzug. — Künsteling und Trügewald.
Trügewald.
Künsteling ich muss dir klagen Dass ich lan - ge Zeit in mir
♯
Ha - be die Be-gier ge - tra-gen See - lewig zu trü - gen hier.
♯
♯
Wirst du mir be - hülf-lich sein So stell' ich mich dankbar ein.
6
♯
Künsteling.
Soll - te wol auch dein Be- geh-ren Je-mand in dem ganzen Land,
6 ♯ ♯


We - geren und nicht ge-währen De - nen dei - ne Macht bekannt.
Mei-ne Dienst und was ich kann biet ich hier-mit wil - lig an.
Vierter Aufzug. — Symphonia mit Geigen.
Seelewig.
Die gül - de - ne
Der sil - ber - ne
Erste Geige.
Zweite Geige.
Son-ne schwebt o-ber dem Meer.
Mon-de be - ginnet das Heer
Der leichtenden Sterne her-fü-ro zu
Sinnigunda.
füh - ren. Mein schöne Ge - fähr - tin wir wol - len spa - tzie - ren





Fünfter Aufzug.

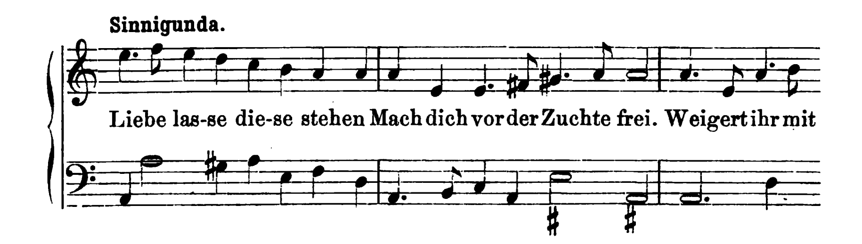







Sinnigunda.
Folg nicht die - ser Al - ten Rathen Ist das Meer doch Win - de still.
Hertzigild.
Es nähret die Zeit zu schlafen Mit dem dunklen Schatten Schein!
5 6
Wer mit die - sen hat zu schaffen Bil - de kei - ne Lust ihm ein.
Seelewig.
Schaut wie je - ner An - ker haf - tet Zwischen ei - ner Fel - sen Gruft
Sinnigunda.
Un - ser Hoffnung wird bekraf - tet Von der frei - en Er - den kluft!
Gwissulda.
Man muss von der Er - den stossen Und den An - ker he - ben auf,
6

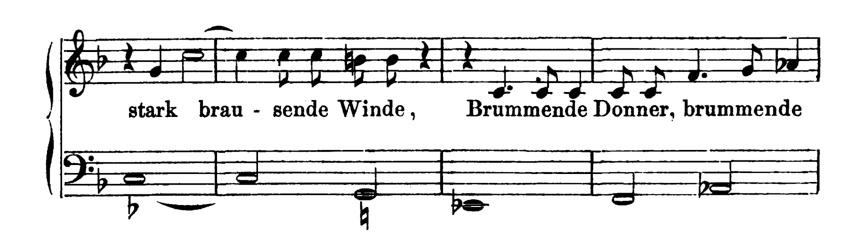


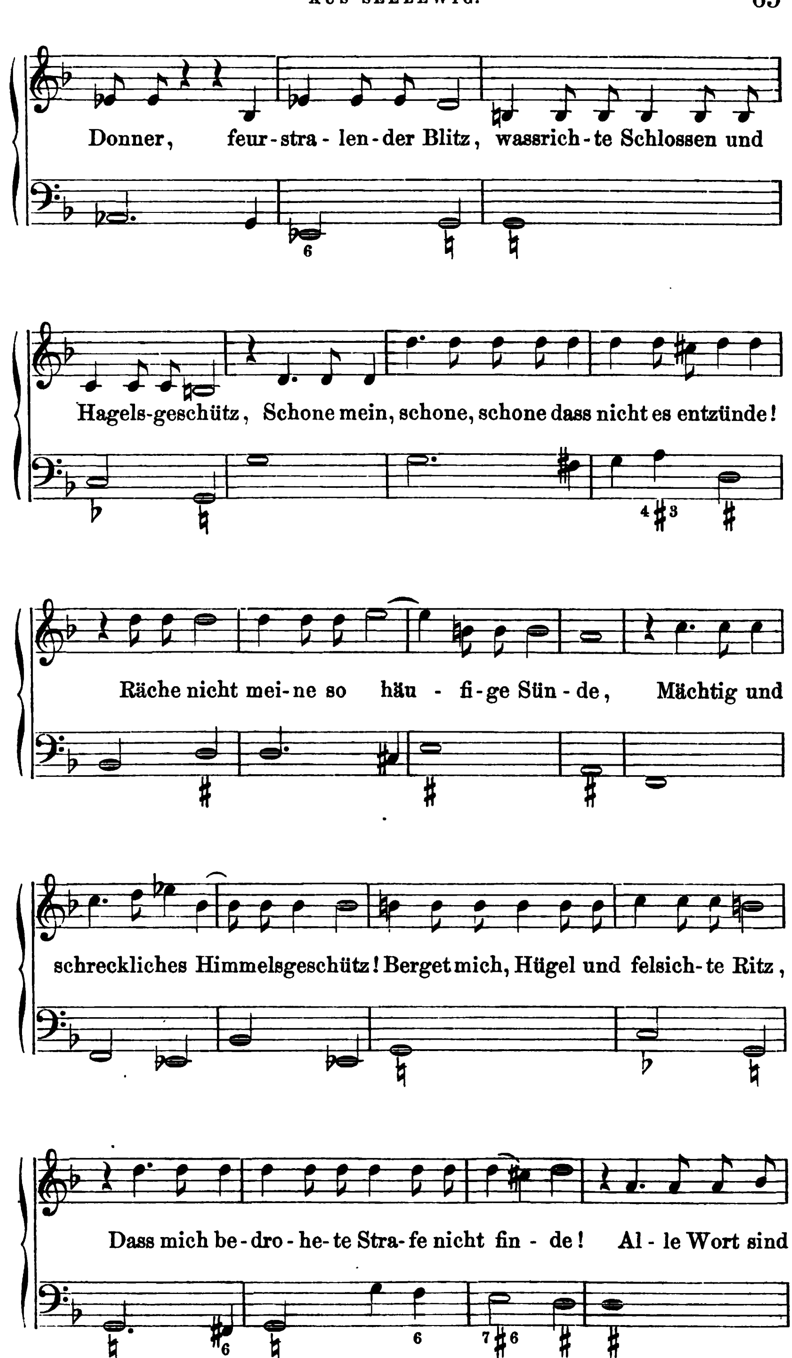




N° 28. *Sechster Aufzug.*






Donner, feur-stra - len-der Blitz, wassrich-te Schlossen und
Hagels-geschütz, Schone mein, schone, schone dass nicht es entzünde!
Räche nicht mei-ne so häu - fi-ge Sün - de, Mächtig und
schreckliches Himmelsgeschütz! Berget mich, Hügel und felsich-te Ritz,
Dass mich be-dro - he-te Stra-fe nicht fin - de! Al - le Wort sind


mir zu weng, Al-le Felsen sind zu nieder, Ach! Ach! Ach! die Welt ist
7 6
6
mir zu eng Dass ich solcher Straf entgeh'. Hört der Echo
7 6
6
schal-let wieder meinem Weh. Ach! Ach weh! Ach weh!
Seelewig.
Sinnigunda.
Was kann un-sern Sinn be-trüben? Was mag un-sre
Echo.
Lieben.
Hertzigild.
Ruh verstören? Was pflegt un-ser Hertz zu reitzen?
Echo.
Ehren.
Echo.
Geitzen.

Chor der Nymphen.

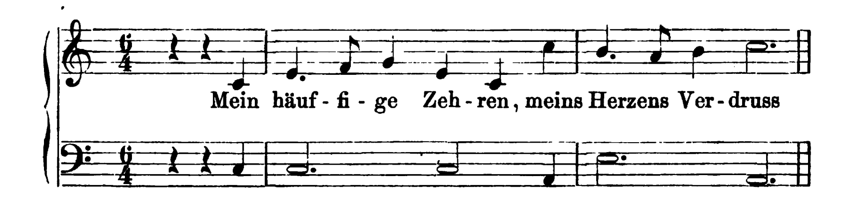


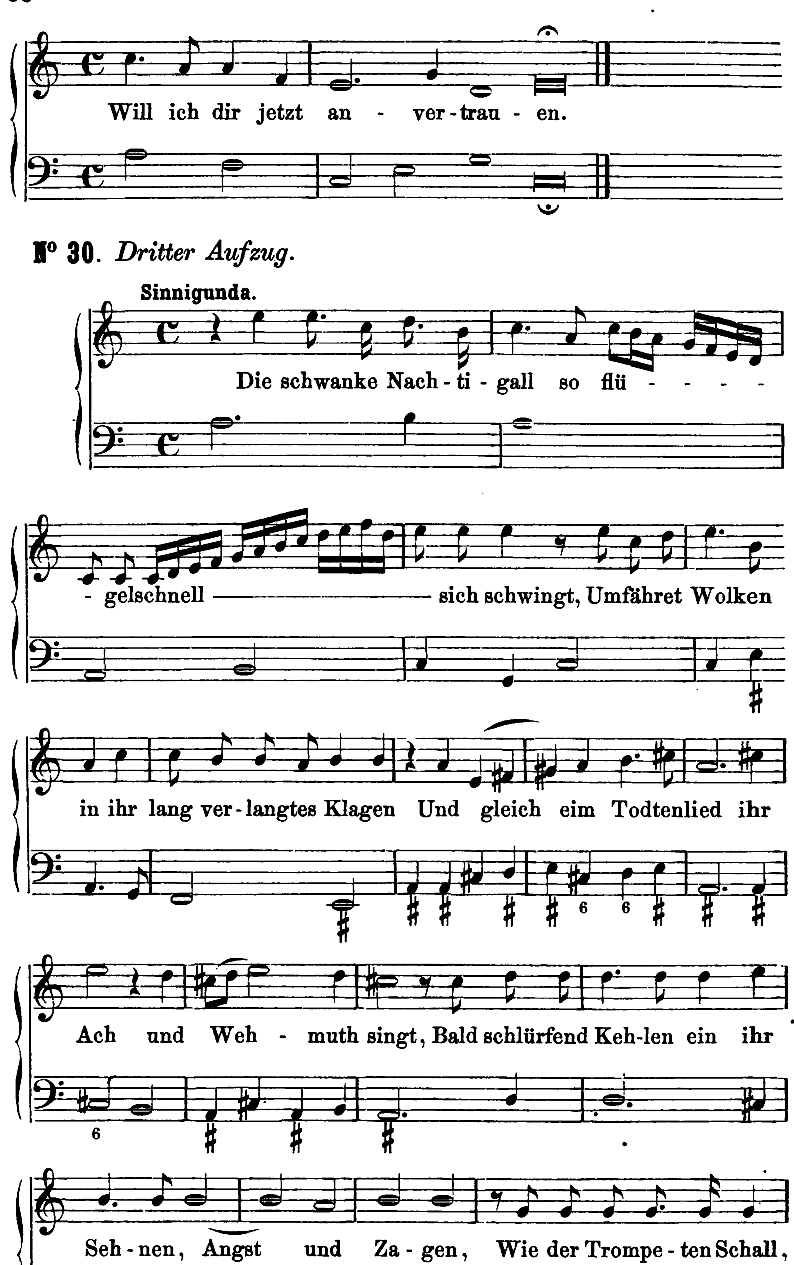
N° 29. Dritte Handlung. — *Zweiter Aufzug.*

Seelewig.

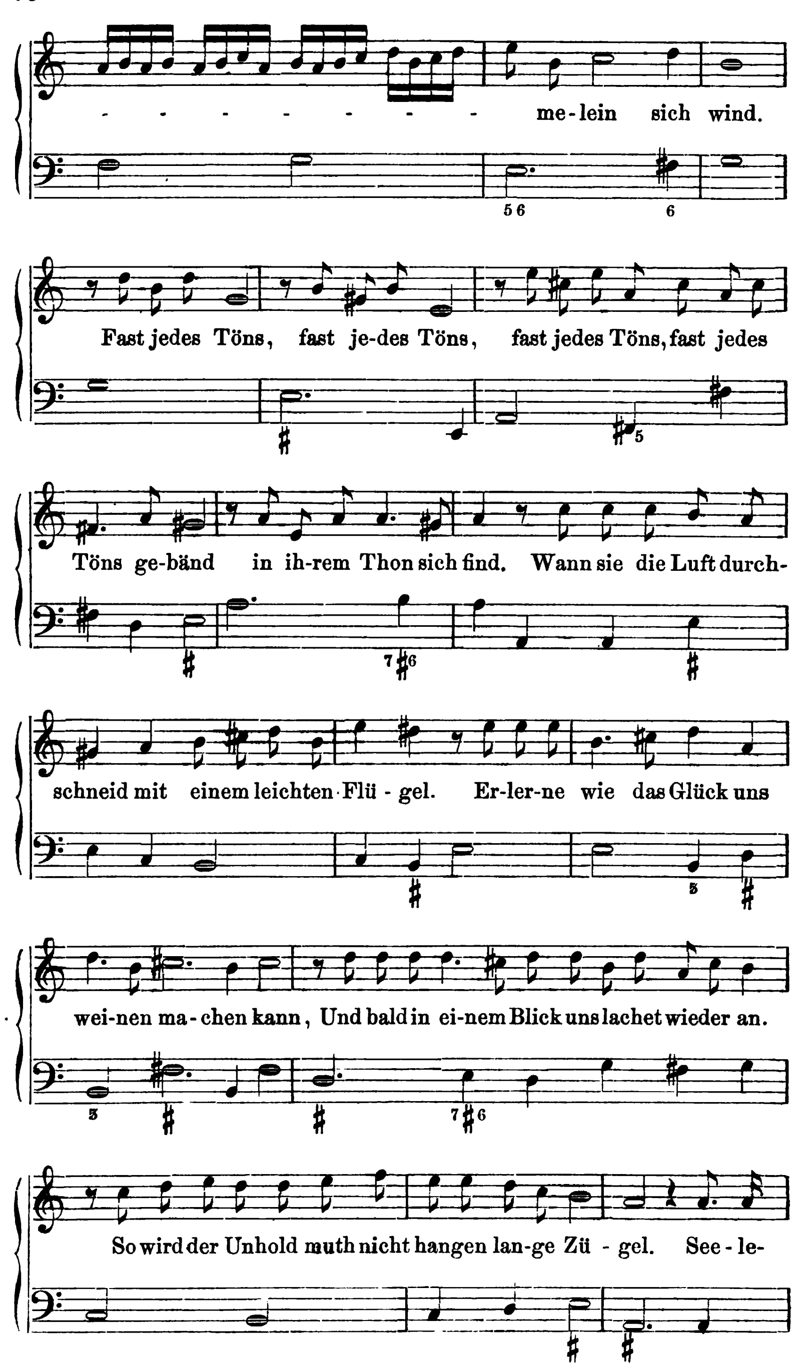






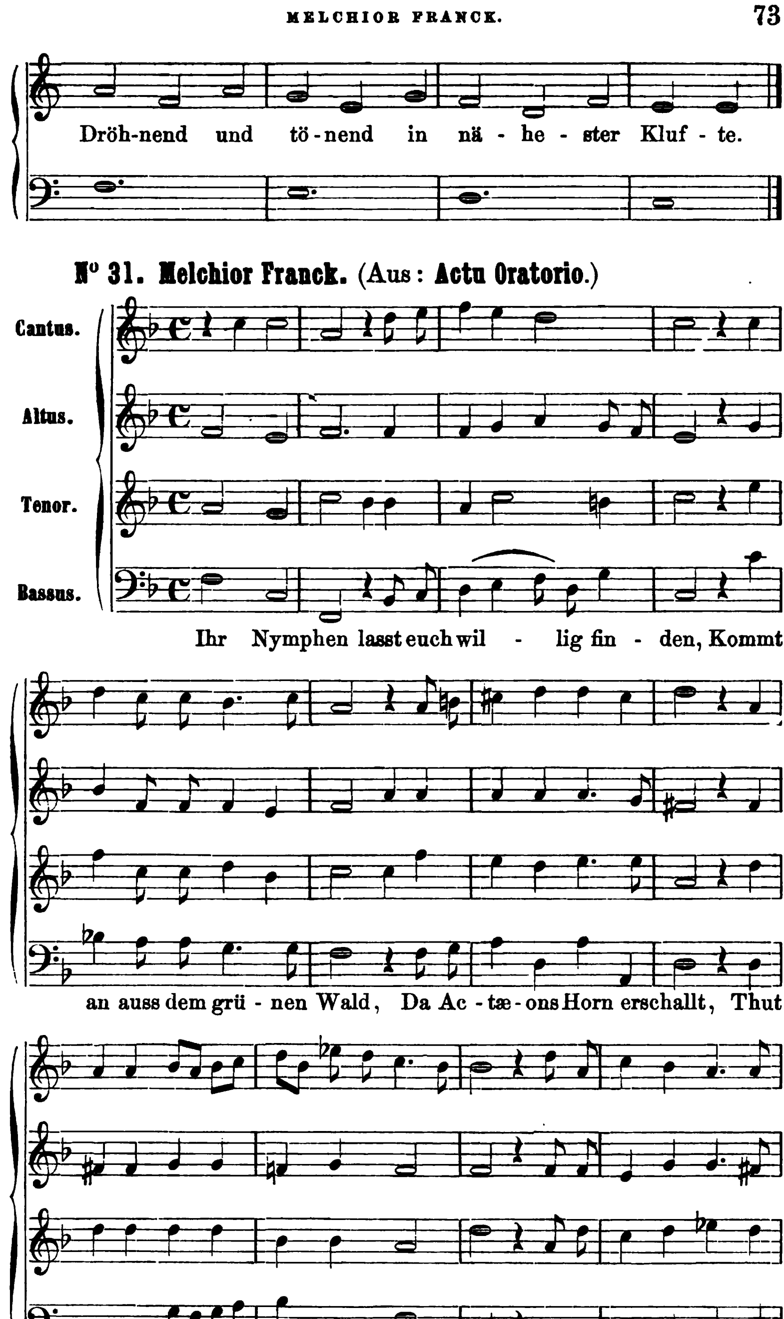

Will ich dir jetzt an - ver-trau - en.
Nº 30. Dritter Aufzug.
Sinnigunda.
Die schwanke Nach-ti - gall so flü - - - -
- gelschnell sich schwingt, Umfähret Wolken
in ihr lang ver-langtes Klagen Und gleich eim Todtenlied ihr
Ach und Weh - muth singt, Bald schlürfend Keh-len ein ihr
Seh-nen, Angst und Za-gen, Wie der Trompe-ten Schall,

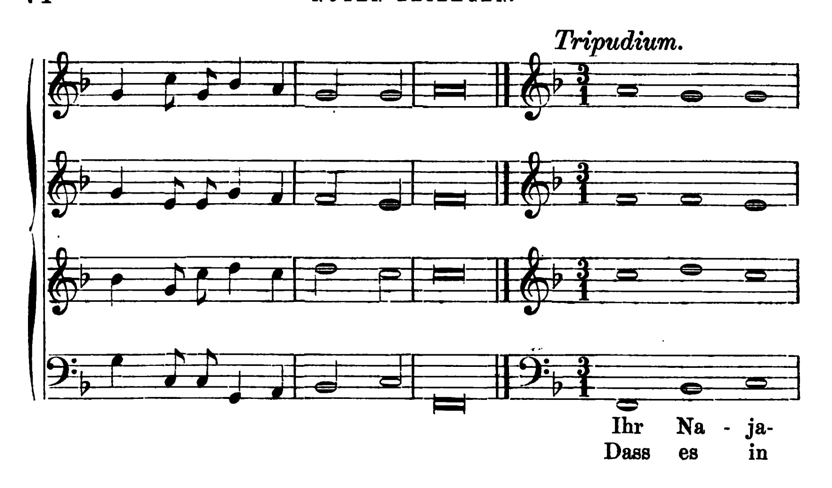

wie der Trom - pe - ten Schall mit Pracht und Macht erklingt,
So pfle - get ihr Ge - tön mit star - kem Ruf zu schlagen.
Bald wie das Wäs - ser - lein den schroffen Kies durchdringt, So
6 4 ♯ 3
fan - selt, so säu - selt ihr Ge-sang vol
6
3
Freu - den und Be-ha - gen. Hör' doch, hör doch
3
wie künst - - lich bunt ihr Stim - -

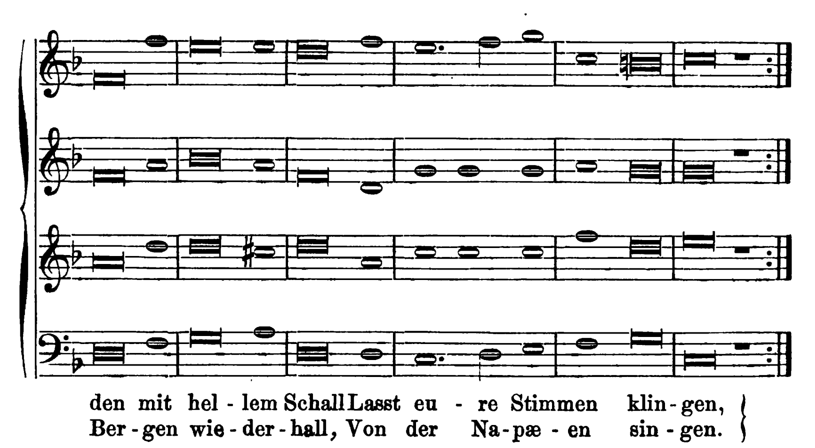

- - - - - - - me-lein sich wind.
5 6 6
Fast jedes Töns, fast je-des Töns, fast jedes Töns, fast jedes
Töns ge-bänd in ih-rem Thon sich find. Wann sie die Luft durch-
7 ♯6
schneid mit einem leichten Flü - gel. Er-ler-ne wie das Glück uns
wei-nen ma-chen kann, Und bald in ei-nem Blick uns lachet wieder an.
7 ♯6
So wird der Unhold muth nicht hangen lan-ge Zü - gel. See - le-

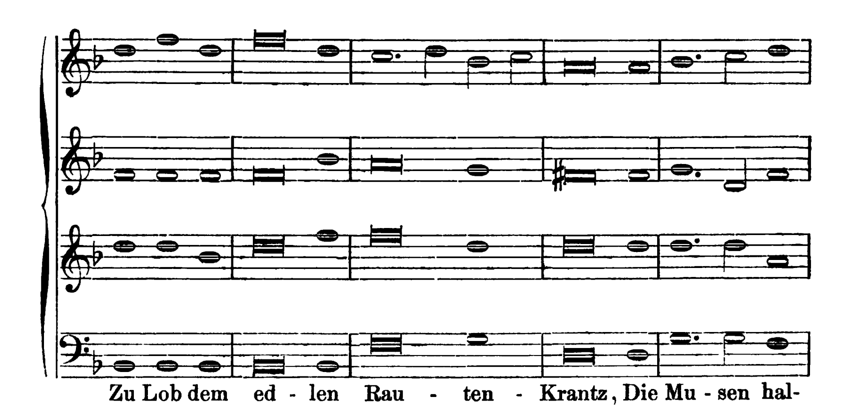

wig has-se das Klagen und Zagen Un-se-rer Mütterlein sorg-liches Pla-
gen, Das min - dert und hin - dert den fröh - li - chen
Mut, Ver - ach - te die flüch-tig und nich-ti - ge Zucht, Welche
sie schnurrisch und murrisch gegrönet Al - te sind Kü-fens und
Kneifens ge - wöh - net.
Seelewig.
Wann dein er-freulichs Wort möcht' lindern
mei-ne Schmer-zen, Und al - les Trauren, Weh, ab-wenden von dem

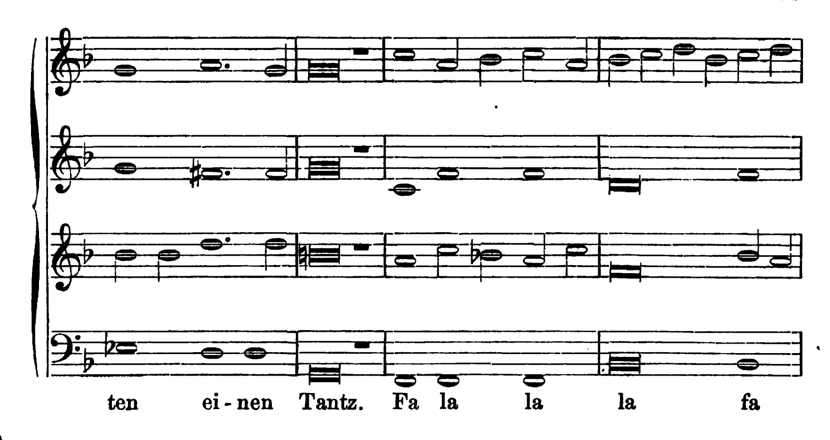

Her - zen, So wolt ich ohn Ver-zug er-greiffen dei-nen
Rath, Und gleichsam ganz er - neut mich freu-en in der That.
Sinnigunda.
Fra-ge die Bäu-me, be - fra - ge die Wäl-der, Frage die
blumichten Au - en und Fel - der, O - be du schö-ner seist
wann du viel lachst, O - der mit Wei - nen nur seuf - zest und
achst! Fra - ge nur, Fra - ge nur Toch-ter der Luf - te

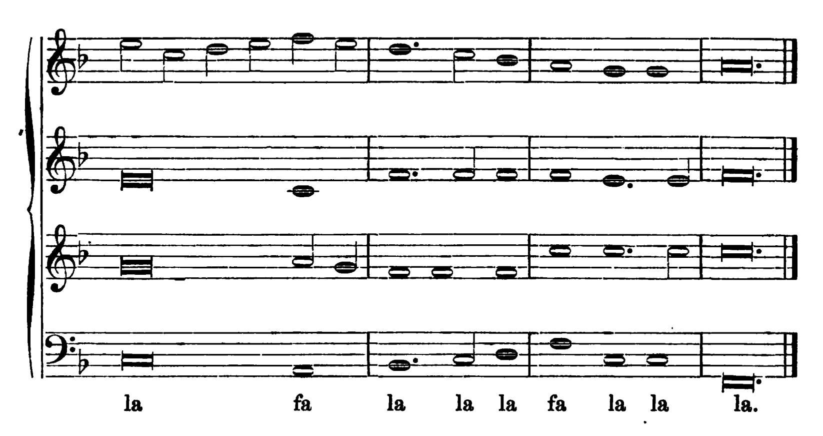

Dröh-nend und tö-nend in nä - he - ster Kluf - te.
Nº 31. Melchior Franck. (Aus: Actu Oratorio.)
Cantus.
Altus.
Tenor.
Bassus.
Ihr Nymphen lasst euch wil - lig fin - den, Kommt
an auss dem grü - nen Wald, Da Ac - tæ - ons Horn erschallt, Thut
ei-ne neu-we Cro - ne win - den. Daphne


Tripudium.
Ihr Na - ja-
Dass es in


den mit hel - lem Schall Lasst eu - re Stimmen klin - gen,
Ber - gen wie - der - hall, Von der Na - pæ - en sin - gen.


Zu Lob dem ed - len Rau - ten - Krantz, Die Mu - sen hal-





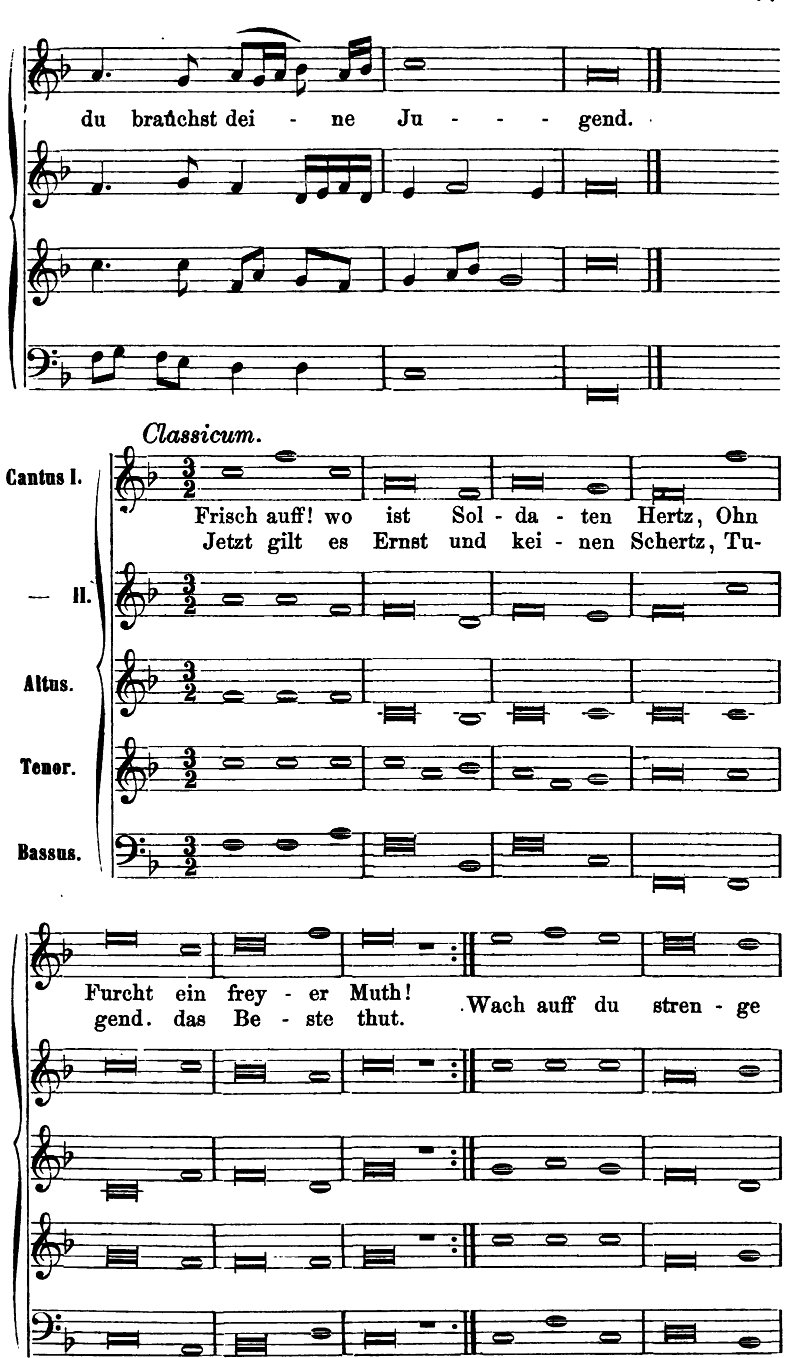
Nº 32. *Aufzug der Amazonen.* (Aus demselben Werk.)

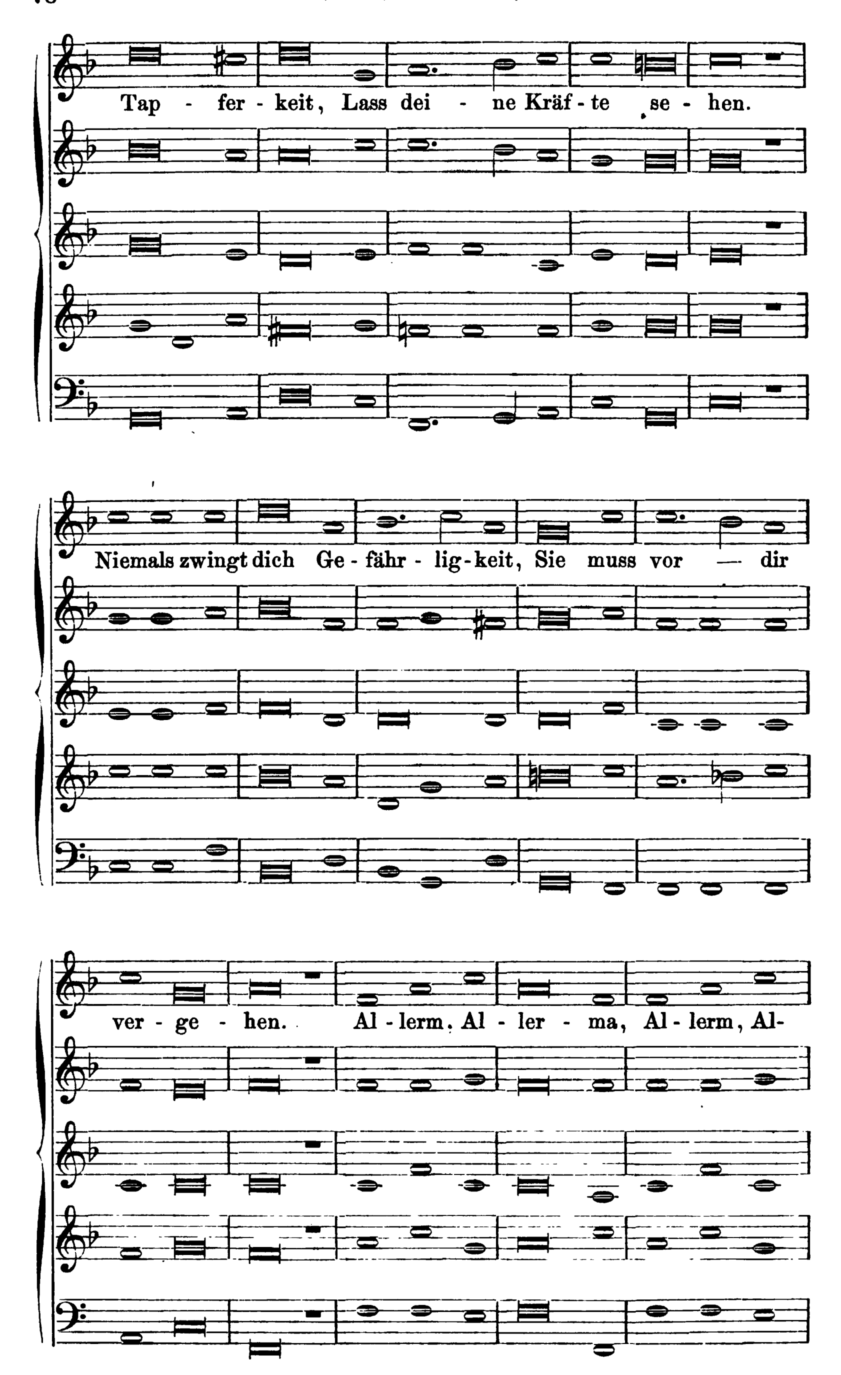


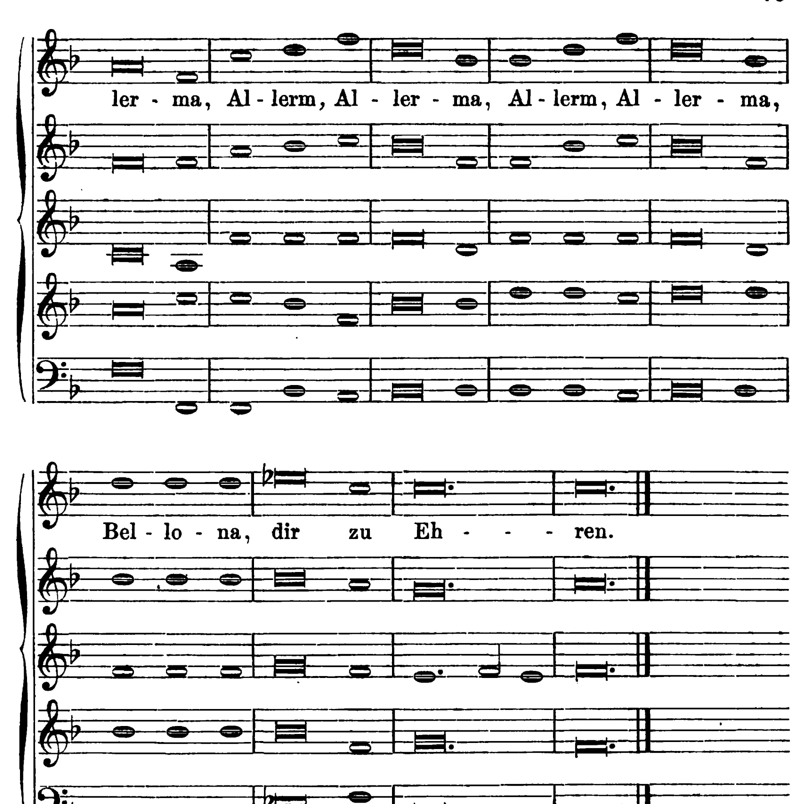

hat Wenn weyland ich zu Fel - de
That, Wie vor Troja der Hel - de.
Ich se - he
wenn weyland ich zu Fel - de.


sie dort kom - men dar wenn auch nur käm die Tu-


gend, Gott grüs - se dich du ed - le Schaar, Wenn


du braûchst dei - ne Ju - - - gend.
Classicum.
Cantus I.
— II.
Altus.
Tenor.
Bassus.
Frisch auff! wo ist Sol - da - ten Hertz, Ohn
Jetzt gilt es Ernst und kei - nen Schertz, Tu-
Furcht ein frey - er Muth!
gend. das Be - ste thut.
Wach auff du stren - ge


Tap - fer - keit, Lass dei - ne Kräf - te se - hen.
Niemals zwingt dich Ge - fähr - lig - keit, Sie muss vor — dir
ver - ge - hen. Al - lerm. Al - ler - ma, Al - lerm, Al-

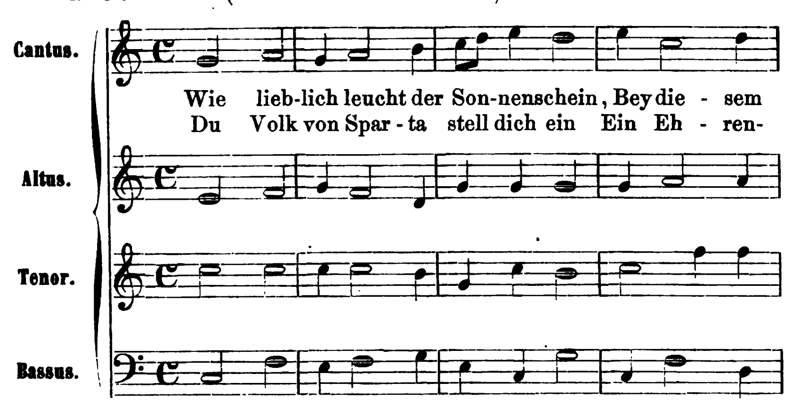


Nº 33. *Träumliedlein so bey dem Fürsten Gottfried von den Engeln gesungen worden.* (Aus demselben Werk.)

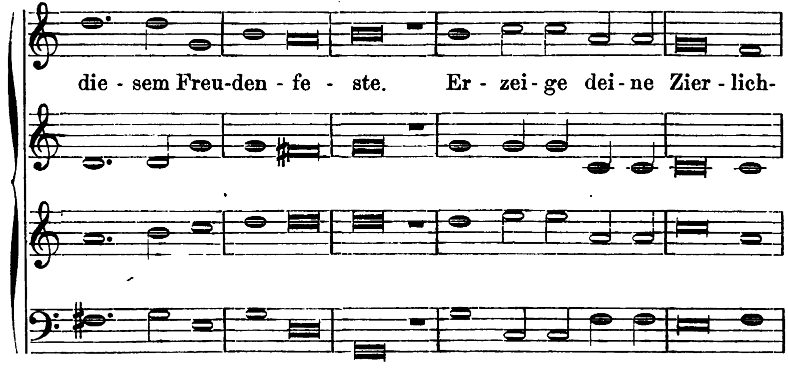


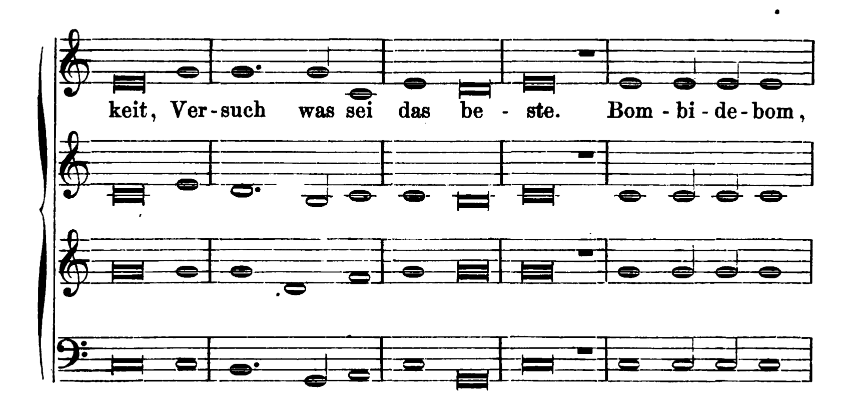

was lie-gest du in Sor-gen? was lie-gest du in
den dir die Furcht ver-bor-gen, den dir die Furcht ver-
Sor-gen? was lie-gest du in Sor-gen, was lie-gest du in
bor-gen, den dir die Furcht ver-bor-gen, den dir die Furcht ver-
was lie- - gest
den dir die
Sor-gen, was lie - gest du in Sor - gen?
bor-gen, den dir die Furcht ver - bor - gen.
Er-
Sor-gen, was lie-gest du in Sor- - - gen?
bor-gen, den der die Furcht ver-bor- - - gen.
du in Sor- - - gen.
Furcht ver - bor- - - gen.
heb dein strenges Her - tze Aus tiefster Traurig - keit, Er-
heb dein strenges Her - tze Aus tiefster Traurig - keit, Er -
lö - se aus dem Schmer - ze Dein ed- le Freudig - keit.
lö-se aus dem Schmerze Dein ed - le Freudig-keit.

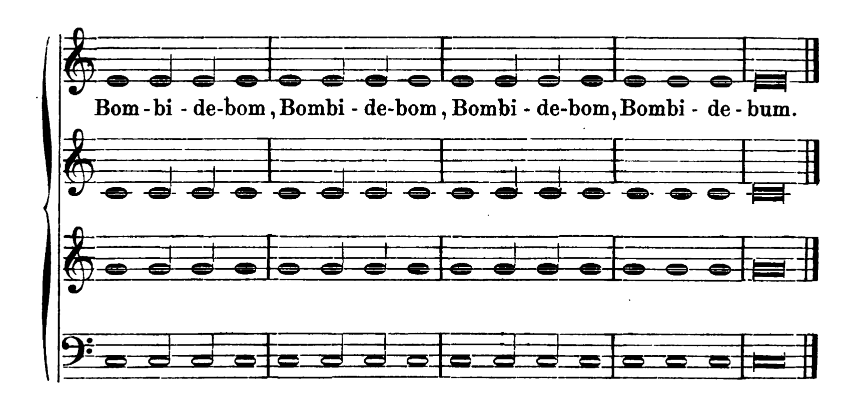
№ 34. *Chor.* (Aus demselben Werk.)







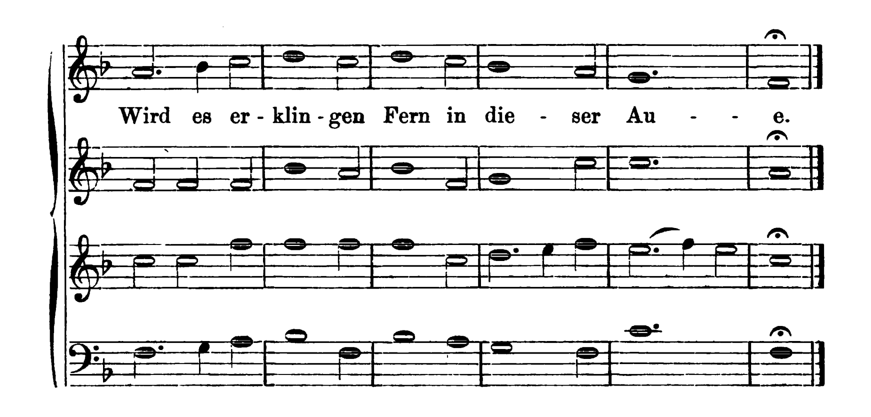




N° 35. *Chor. Stück vom Bauermägdlein.* (Aus demselben Werk.)







N° 36. *Fabel von dem Juden.* (Aus demselben Werk.)




geb euch Gott, Die Sonn den Tag hat heiss ge-
geb euch Gott, Die Sonn den Tag hat heiss ge-


macht, Ge - stor - ben wär ich vor Ohn - macht, Wenn
macht, Ge - stor - ben wär ich vor Ohn - macht, Wenn


ich soll'n län- - - ger lauf - fen.
ich soll'n län - - ger lauf - fen.

N° 37. Geistliches Concert von Melchior Franck.

Cantus Solo.
Tenor Solo.
Organo.

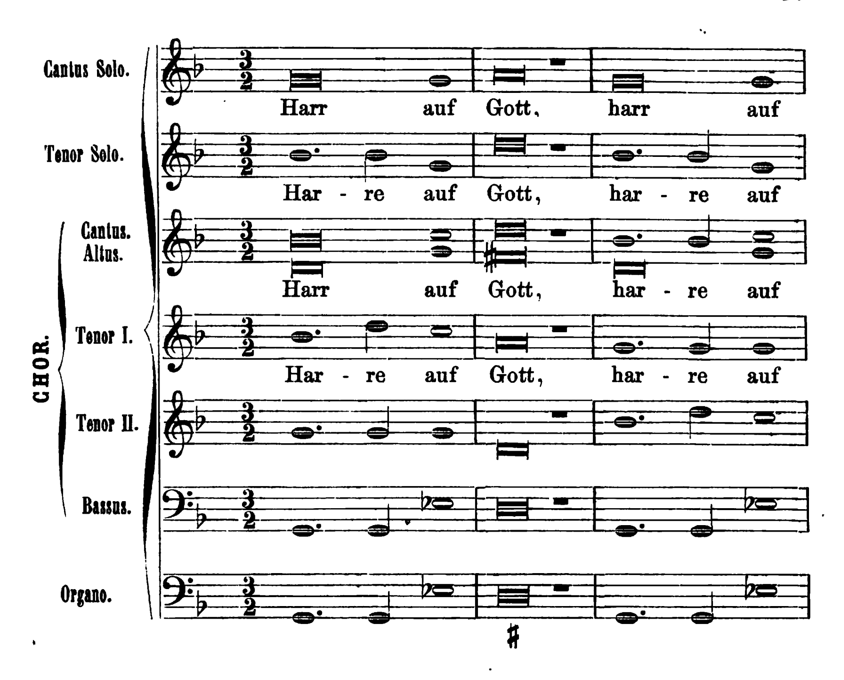
Was be-trübst du dich,
Was be-trübst du dich,
♯ 565 565

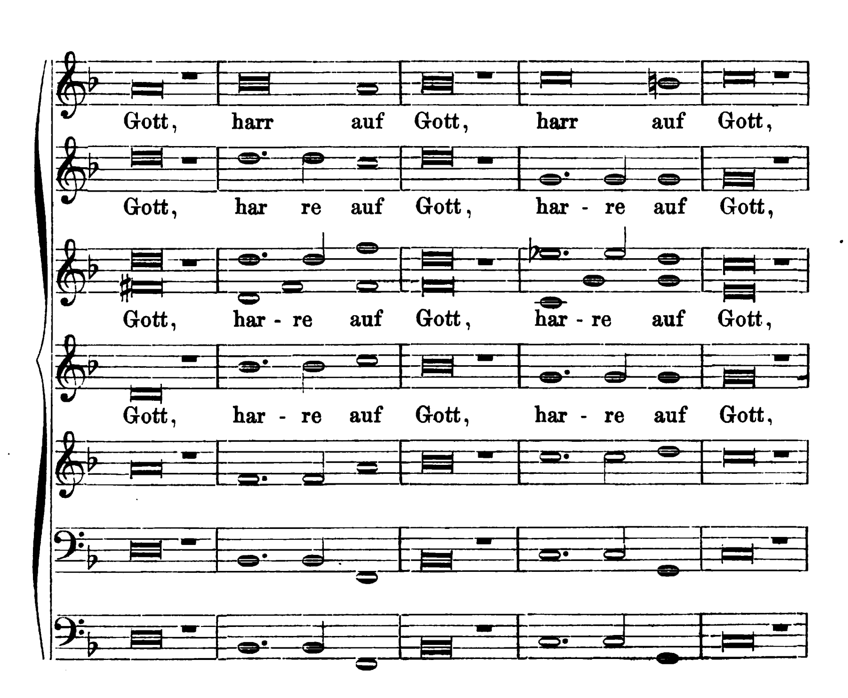
was betrübst du dich, was be-trübst du dich, mei - ne See-
was betrübst du dich, was be-trübst du dich, mei - ne See-
♯ ♯

le, meine See - - - le? Was betrübst du dich, was be-
le, mei-ne See - - - le? Was betrübst du dich, meine
♯ 654 4

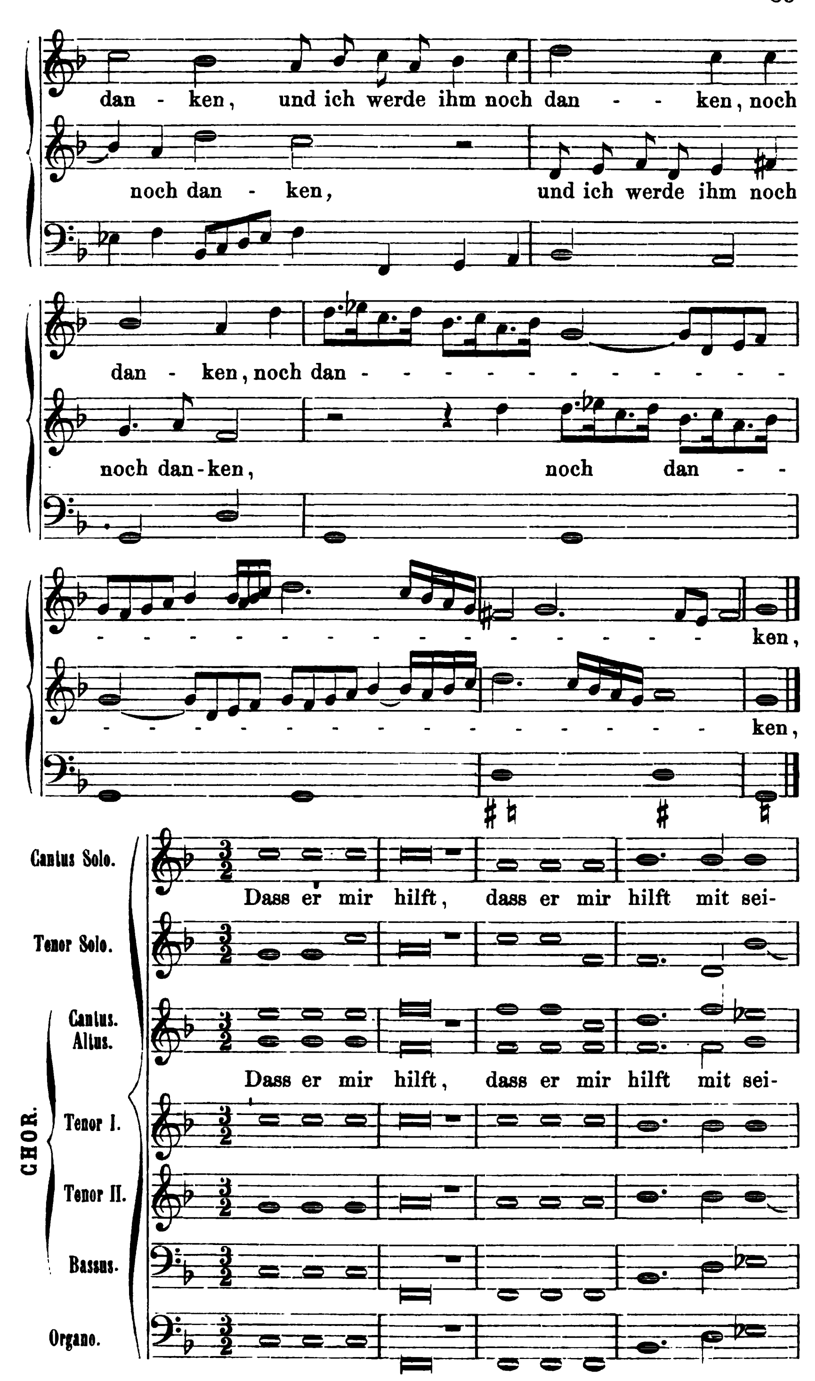
trübst du dich, mei - ne See - le, mei - ne See - - -
See - le, mei - ne See - le, mei - - - ne See-
♯ 765

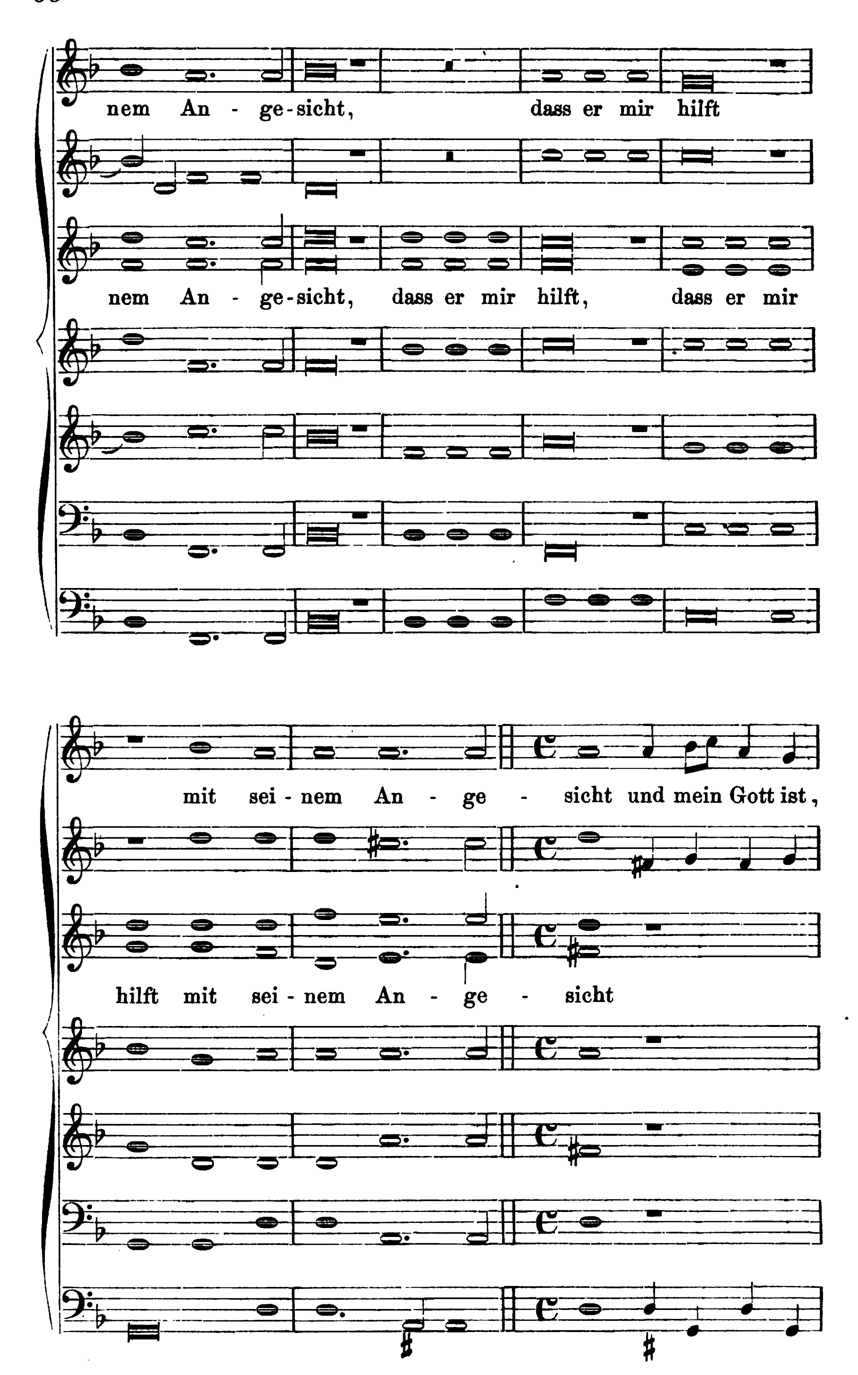

le, und bist so un - ru - hig in mir,
le, und bist so un - ru - hig in mir, und
♭6 ♮
und bist so unruhig in mir, und bist so un-
bist so unruhig in mir, und bist so un-ruhig in mir,
6 5
ruhig in mir, und bist so un-ruhig in mir, und bist so un-
und bist so un-ruhig in mir. und bist so un-
♯
ruhig in mir, so unru - hig in mir, so un - - ru - - hig in mir?
ruhig in mir, so unru - hig in mir, so unru - hig in mir?
♭ ♯ 4♯ ♯


Cantus Solo.
Tenor Solo.
CHOR.
Cantus.
Altus.
Tenor I.
Tenor II.
Bassus.
Organo.
Harr auf Gott, harr auf
Har - re auf Gott, har - re auf
Harr auf Gott, har - re auf
Har - re auf Gott, har - re auf


Gott, harr auf Gott, harr auf Gott,
Gott, har re auf Gott, har - re auf Gott,
Gott, har - re auf Gott, har - re auf Gott,
Gott, har - re auf Gott, har - re auf Gott,


har - re, har - re auf Gott, denn ich werde ihm noch
har - re auf Gott, har-re auf Gott!
har - re auf Gott, har-re auf Gott!
har - re auf Gott, har-re auf Gott!
dan - - ken, und ich werde ihm noch dan - - ken,
und ich werde ihm noch dan - - ken, und ich werde ihm noch
5 6
6
und ich werde ihm noch dan - - - ken, und ich werde ihm noch
dan - - ken, und ich werde ihm noch dan - ken, ihm
5 6
6


dan - ken, und ich werde ihm noch dan - - ken, noch
noch dan - ken, und ich werde ihm noch
dan - ken, noch dan - - - - - - - - - - - - - - -
noch dan-ken, noch dan - -
ken,
ken,
Cantus Solo.
Tenor Solo.
Cantus.
Altus.
CHOR.
Tenor I.
Tenor II.
Bassus.
Organo.
Dass er mir hilft, dass er mir hilft mit sei-
Dass er mir hilft, dass er mir hilft mit sei-


nem An - ge-sicht, dass er mir hilft
nem An - ge-sicht, dass er mir hilft, dass er mir
mit sei - nem An - ge - sicht und mein Gott ist,
hilft mit sei - nem An - ge - sicht


und mein Gott ist,
und mein Gott ist,
und mein Gott ist,
und mein Gott ist,
und mein Gott ist, und mein Gott ——— ist.
und mein Gott ist, und mein Gott ist, und mein Gott ist.
und mein Gott ist, mein ——— Gott ist.

Nº 37 *b*. Geistliches Concert von **Heinrich Schütz.** (1650.)








Maria.
Mein Sohn, mein Sohn, warum hast du uns das ge-
Joseph.
Mein


than, Mein Sohn, mein
Sohn, mein Sohn, warum hast du uns das gethan, mein Sohn
Sohn, mein Sohn, warum hast du uns das ge - than,
mein Sohn, mein Sohn, .wa-rum hast du uns das gethan, warum
wa - rum hast du uns das ge-than? Sie- - -
hast du uns das ge - than?
he dein Va - ter und ich, dein Va-ter und
Sie- - - - he deine Mutter und ich


ich, dein Va-ter und ich ha-ben dich mit
deine Mutter und ich, deine Mutter und ich

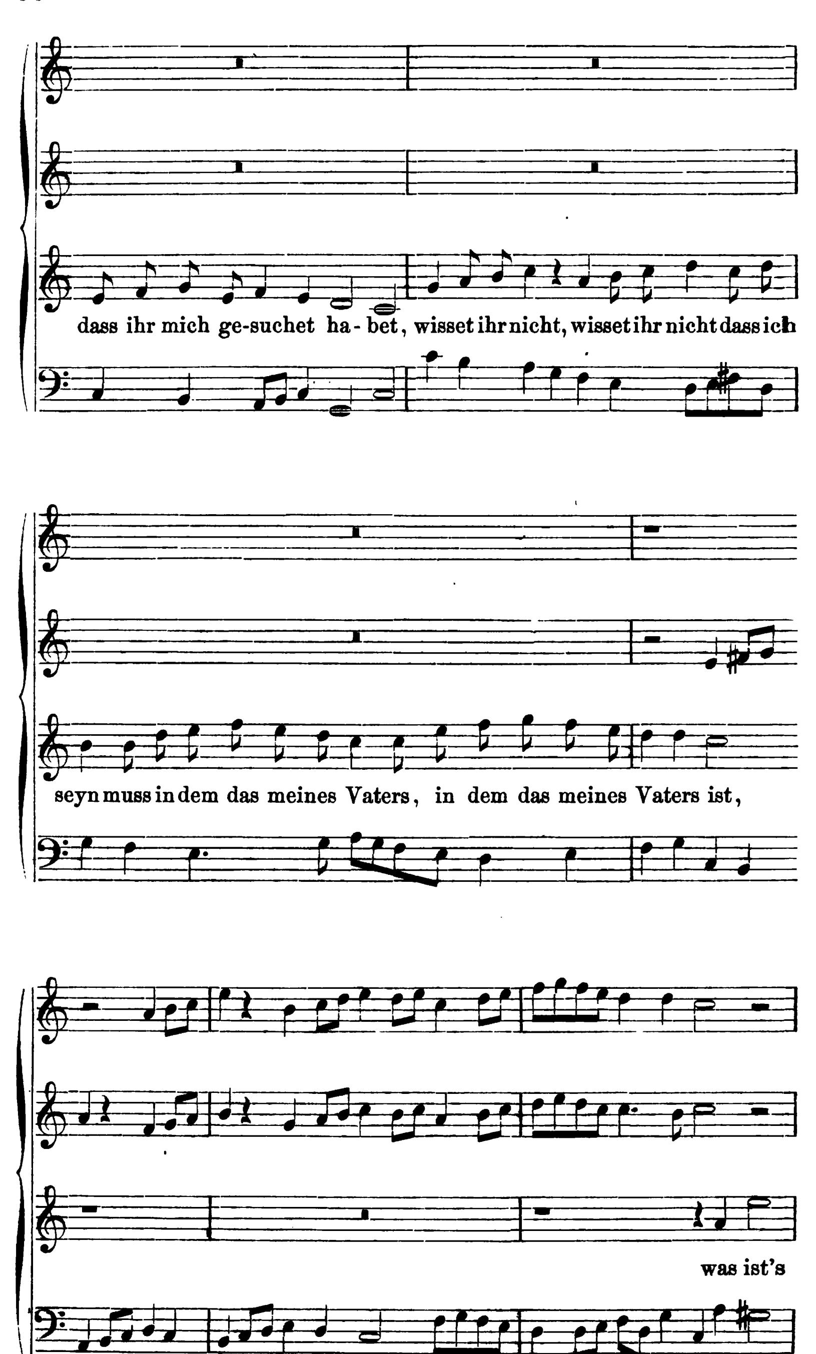

Schmer- - - - - zen, mit Schmer - zen ge-
haben dich mit Schmer - - zen mit Schmer - zen ge-
6 6 5 ♯4 2 7 4♯


sucht, dein Va - ter und ich dein Va - ter und
sucht, dei - ne Mut - ter und ich


ich, dein Va - ter und ich ha-ben dich mit Schmer - zen
deine Mutter und ich haben dich mit Schmer -
5 6 5 6 ♯ ♭ ♯ ♭


mit Schmer- - - - - - zen gesucht, mein Sohn
zen, mit Schmer - zen ge-sucht; mein
mein Sohn, wa-rum hast du uns das — ge - than, mein
Sohn, mein Sohn, wa-rum hast du uns das gethan, mein Sohn,
Sohn, warum hast du uns das — ge - than.
warum hast du uns das gethan, warum hast du uns das gethan.
2 Violinen.
Puer Jesus.
Was ist's? was ist's? was ist's dass ihr mich ge-su-chet,

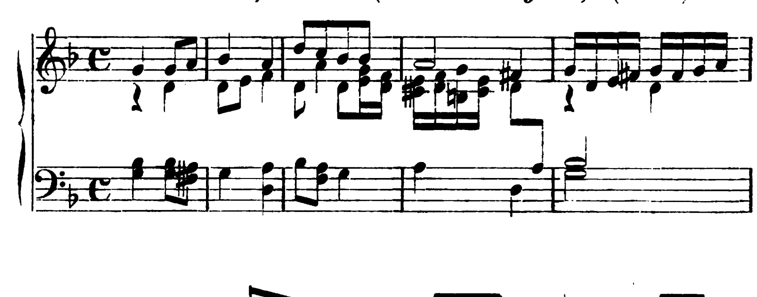

dass ihr mich ge - su-chet ha- - bet, was
ist's dass ihr mich gesuchet, dass ihr mich gesu-chet ha - bet,
was ist's dass ihr mich ge-su - chet


dass ihr mich ge-suchet ha - bet, wisset ihr nicht, wisset ihr nicht dass ich
seyn muss in dem das meines Vaters, in dem das meines Vaters ist,
was ist's


dass ihr mich gesuchet ha - bet,
was ist's dass ihr mich ge-
su-chet ha - bet, dass ihr mich ge - su-chet ha - bet,
dass ihr mich ge - su-chet ha-bet, dass ihr mich ge-su-chet



Nº 38. Samuel Scheidt, Fortunæ (*Cantilena anglica*). (1624.)



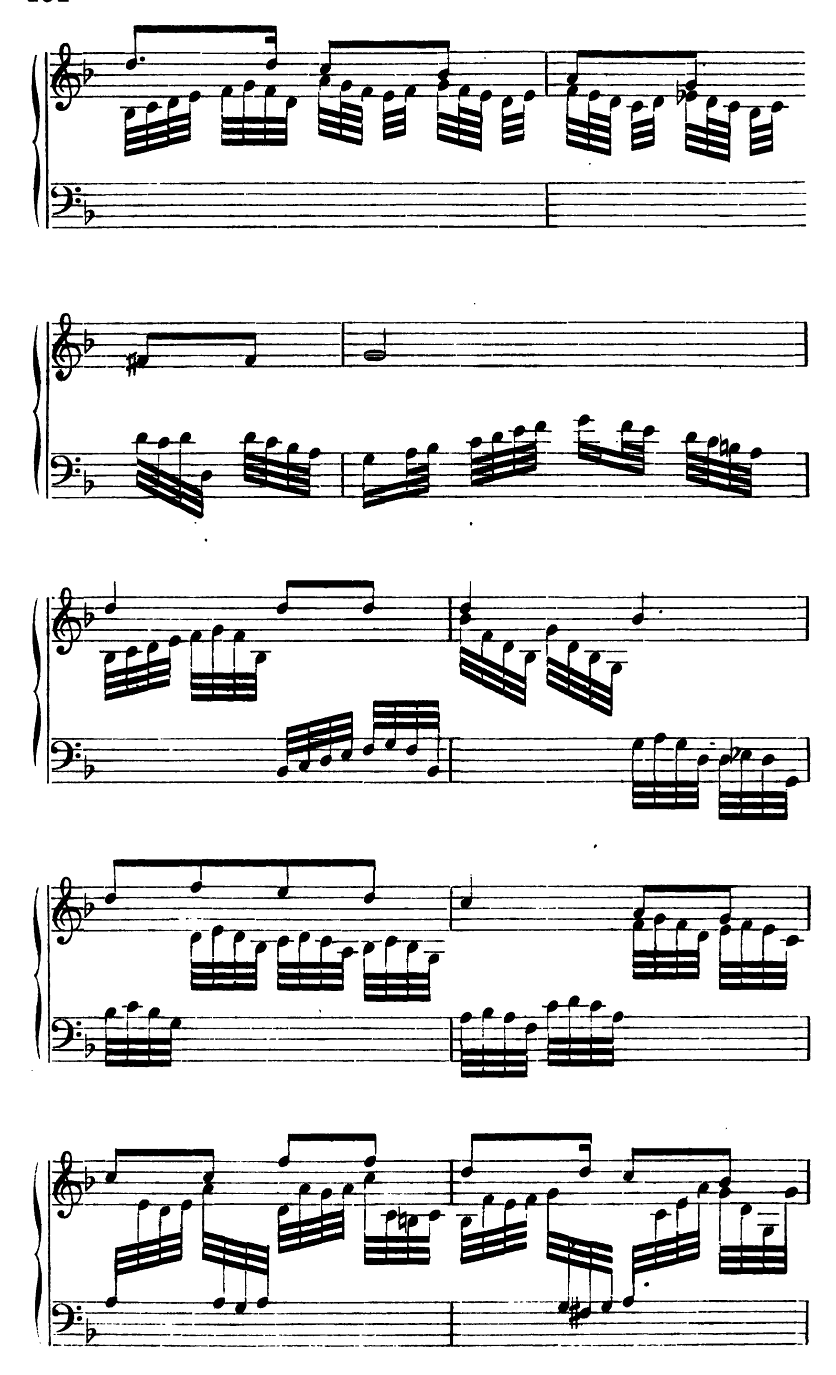




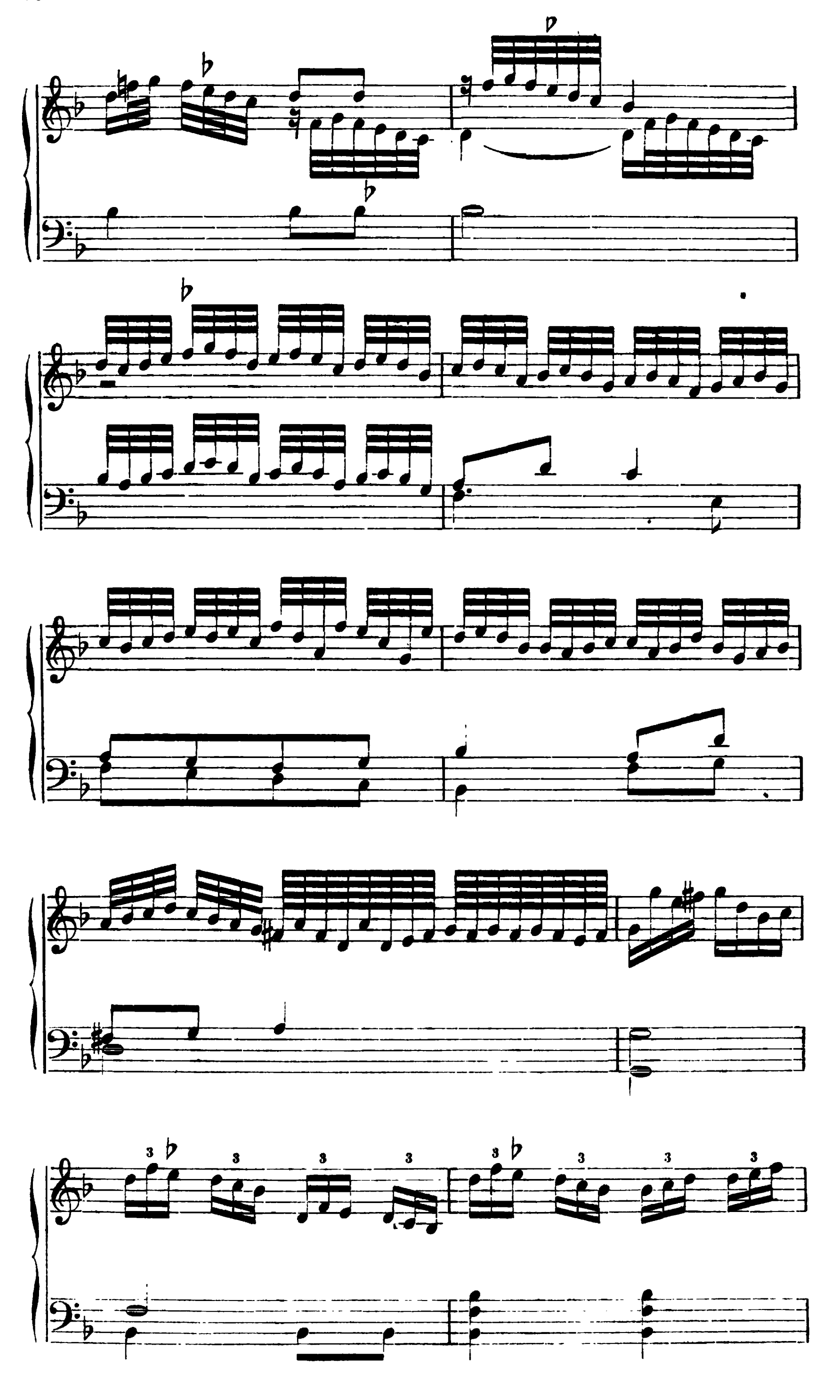

p
2. Variatio.


3. Variatio, a 2 voc.






4. Variatio, a 4 voc.




5. Variatio.

Nº 39. Georg Muffat, Nova cyclopeias Harmonica. (1690.)




tr
Ad malleorum ictus allusio.



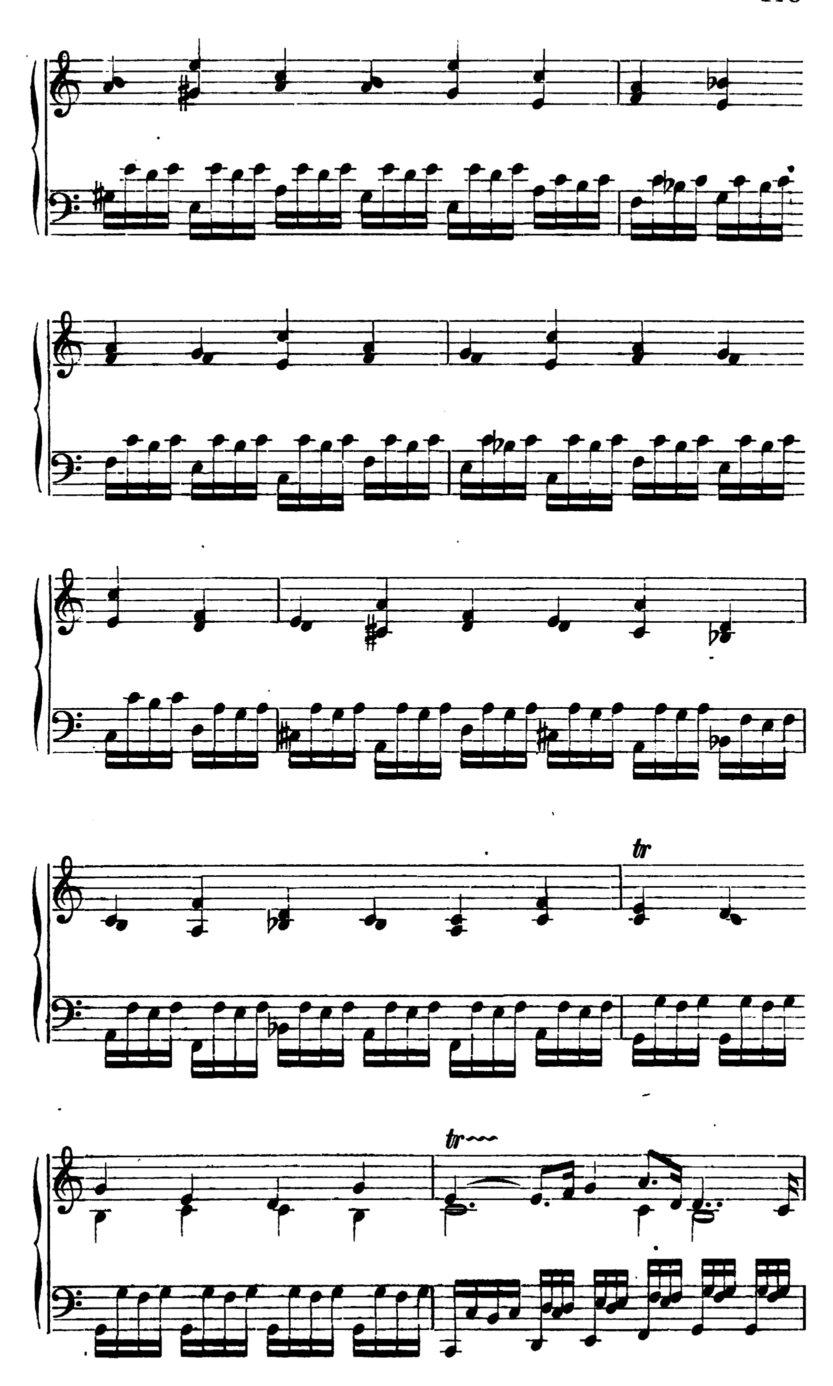
tr
2da.


tr
tr
3tia.
tr
tr


4ta.
tr


5ta.
tr
tr
6ta.


tr
sæpius repetita valebunt.
7ma.


tr
tr

N° 40. François Couperin. — La Voluptueuse. (1713.)




1er couplet.
Fin.
Rondeau. 2e coupl.


3e couplet.
Rondeau.
Rondeau.